GAZETTE

ARCHÉOLOGIQUE

RECUEIL DE MONUMENTS

POUR SERVIR A LA CONNAISSANCE ET A L'HISTOIRE DE L'ART ANTIQUE

GAZETTE ARCHÉOLOGIQUE

RECUEIL DE MONUMENTS

POUR SERVIR A LA CONNAISSANCE ET A L'HISTOIRE DE L'ART ANTIQUE

LES DIVINITÉS DES SEPT JOURS DE LA SEMAINE.

(PLANCHES 1 ET 2.)

Dans un travail qui a paru il y a deux ans (1), j'ai tâché de rechercher à quelle époque de l'antiquité on a commencé à désigner par des noms de divinités les sept jours dont se compose l'espace de temps que l'on nomme semaine *(septimana)*. Ces recherches sont comme un résumé de ce qui a été écrit sur ce sujet par divers savants.

J'y ai joint la description aussi exacte que possible de tous les monuments parvenus à ma connaissance, sur lesquels sont représentés les dieux et les déesses dont les noms ont continué jusqu'aux temps modernes à être attribués à chaque jour de l'hebdomade.

Deux planches (pl. 8 et 9 de 1877) accompagnent ce travail et reproduisent les dessins d'un vase de bronze avec incrustations d'argent, trouvé à Gap et conservé au Musée de Lyon, et d'un petit bracelet d'or, venant de Syrie et actuellement en ma possession.

Au n° XII, p. 79 de 1877, j'ai donné la description d'un vase d'argent en forme de casserole, trouvé en 1633 à Wettingen, village des environs de Bâle en Suisse. Ce précieux vase n'existe plus; il a été fondu, ainsi que tous les autres objets d'argent du trésor découvert à Wettingen. Gravé aux deux tiers de la grandeur originale dans la *Topographie de la Suisse* de Mérian (2), il a été publié de nouveau en 1864 par M. Ferdinand Keller, conservateur du Musée de Zurich, d'après des dessins faits au dix-septième siècle, lors de la découverte, et conservés

(1) *Gazette archéologique*, 1877, p. 50 et suiv.; p. 77 et suiv.

(2) *Topographia Helvetiae*, Francfort, 1642, 1654, 1658, petit in-folio, p. 51 ou p. 58.

à la Bibliothèque de la Société archéologique de cette ville (1). Plus tard, feu Théodore Muret, employé au Cabinet des médailles de la Bibliothèque Nationale, a fait un dessin soigné de ce vase, d'après les planches lithographiées publiées par M. Keller, et a tâché, avec une habileté remarquable, de rétablir le caractère original de la composition. C'est cette restitution que nous avons fait reproduire dans notre planche 1.

J'ai donné une description exacte des sept divinités qui président aux jours de la semaine, ainsi que des symboles et des accessoires qui les accompagnent et des figures qui ornent le manche. Il ne reste d'indécis que l'objet placé dans le champ devant Vénus, et dans lequel Lersch (2) croit reconnaître un miroir. J'ai dit que plusieurs détails sont dorés. Je me bornerai ici à indiquer ces détails, d'après les planches de M. Keller, n'en ayant rien dit dans mon travail de 1877.

Dorures du vase trouvé en Suisse :

Le Soleil : les rayons, la chlamyde, la partie inférieure de la tunique, les bracelets.

Accessoires : les bords supérieurs du canthare, les stries du globe, la partie supérieure et la base de l'autel.

La Lune : le croissant, la flamme de la torche, le voile qui s'élève au-dessus de la tête, et autres parties du vêtement, la partie supérieure, la base et les spirales de la colonne.

Mars : le casque, les lambrequins, le bord extérieur du bouclier, les bords des bottines, l'aile du cygne posé sur la colonne.

Mercure : les ailerons à la tête, la bourse, la crête, l'aile et les pattes du coq, les bords supérieurs et inférieurs ainsi que les spirales de la colonne.

Jupiter : la couronne, le foudre et le vêtement, l'aigle tout entier, la base et les spirales de la colonne.

Vénus : le vêtement, la pomme, le bord du canthare, le couronnement et la base de la colonne.

Saturne : la tunique et la harpé.

(1) *Mittheilungen der antiq. Gesellschaft in Zürich*, t. XV, livr. 3, pl. XIII et XIV.

(2) *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlände*, V et VI, 1844, p. 302.

Sous le n° XV, p. 82 de 1877, j'ai décrit une charmante figurine d'argent doré, trouvée en 1764 à Mâcon, et aujourd'hui conservée au Musée Britannique. Grâce à l'obligeance de MM. Ch. Newton et Reginald Stuart Poole, conservateurs du Musée de Londres, nous pouvons mettre sous les yeux des lecteurs de la *Gazette* (planche 2) une reproduction en phototypie de cette curieuse figurine, vue sous deux aspects par devant et par derrière, avec sa base antique et de la grandeur de l'original (11 centimètres environ, sans la base, mais y compris le couronnement avec les bustes des sept divinités, la figurine seule n'ayant que 7 centimètres et demi de hauteur). Nous ajoutons sur la même planche la phototypie d'une autre figurine; celle-ci est de bronze, et haute de 10 centimètres, par conséquent plus grande que la figurine d'argent, puisque les sept divinités de la semaine qui étaient placées au-dessus des ailes manquent. Trouvée en 1859, au Champ de Mars de Vienne (Isère), elle représente une déesse ailée et drapée, portant une coiffure ornée de quatre tours; cette déesse avançait la main droite qui est brisée et qui tenait sans doute une patère. L'aile droite également brisée manque aussi; l'aile gauche qui subsiste porte un petit buste barbu, coiffé d'un bonnet pointu. Il paraît évident, malgré les mutilations qu'elle a subies, que cette figurine de bronze, conservée aujourd'hui au Musée de Vienne en Dauphiné, devait être semblable à la figurine d'argent du Musée Britannique (1). Dans la main gauche, elle a dû tenir une corne d'abondance, sur ses ailes étaient placés les bustes des deux *Dioscures*, l'un barbu, l'autre imberbe (2). Au sommet s'étendait une

(1) La figurine de bronze de Vienne m'a été signalée par M. Antoine Héron de Villefosse dans une lettre écrite le 21 juillet 1877.

(2) Voy. le sarcophage chrétien publié par M. Edmond Le Blant dans la *Gazette arch.*, 1878, pl. I, et *Étude sur les sarcophages chrétiens d'Arles*, pl. XXIII et p. 38.

M. Ernest Curtius, dans un Mémoire sur deux groupes de fronton de Tanagra (*Zwei Giebelgruppe aus Tanagra*, extrait des *Mémoires de l'Académie Royale de Berlin*, 1878, p. 46, note 2), a rappelé un passage de Pausanias (V, 19, 1) dans lequel il est dit que sur le coffre de Cypsélos, l'un des Tyndarides était représenté complétement imberbe : ὁ ἕτερος οὐκ ἔχων πω γένεια. On peut conclure de ce passage que si l'un des deux frères était représenté imberbe, l'autre était figuré barbu. Aussi M. E. Curtius n'hésite-t-il pas à rapprocher les deux Dioscures des deux génies ailés, *Hypnos* et *Thanatos*, l'un imberbe, l'autre barbu, qui, sur les vases funéraires de fabrique athénienne ayant la forme de lécythos, sont représentés emportant

bande en forme de croissant avec les sept divinités des jours de la semaine.

J'ai proposé (p. 82 de 1877) une explication pour la curieuse figurine d'argent du Musée Britannique, en disant qu'on pouvait lui attribuer le nom de *Nicopolis,* ville fondée par Auguste en souvenir de la bataille d'Actium. Une étude plus attentive me fait abandonner cette explication. Je crois que les deux figurines (pl. 2) représentent l'une et l'autre la ville de *Rome*, comme *Tutela* ou protectrice, forme sous laquelle elle était adorée en différents endroits. On connaît le passage de saint Jérôme, où il est dit que Rome, la dominatrice de la terre, était honorée comme *Tutela* dans plusieurs îles et dans plusieurs maisons ou familles (1). Tutela est représentée au revers des monnaies de Carausius et de Tétricus, tenant une patère et une haste (2), et Artaud (3) cite un médaillon de terre-cuite sur lequel est figuré le buste tourelé de Tutela avec son nom entre les deux rivières, le Rhône et la Saône qui jettent de l'eau par la bouche.

Les ailes conviennent à Tutela, à la déesse Roma, à laquelle était associée étroitement la Victoire, et qui sur les monnaies porte l'épithète de VICTRIX (4). Quant aux Dioscures, ils figurent à cheval sur les plus anciens deniers de la République, et ils sont honorés comme Pénates de Rome, DEI PENATES (5). Tous les attributs, tous les accessoires des deux figurines reproduites dans la planche 2, conviennent tous sans exception à la Ville éternelle.

un mort. Albert Dumont, *Vases peints de la Grèce propre*, p. 22, extr. de la *Gazette des Beaux-Arts*, 1873 ; Max. Collignon, *Catal. des vases peints de la Société arch. d'Athènes*, n^{os} 630 et 631.

Je dois ajouter que déjà, dans sa lettre du 21 juillet 1877, M. Héron de Villefosse rappelait, à propos du Dioscure barbu, le sarcophage d'Arles publié en 1878 par M. Edmond Le Blant.

(1) Hieronym. *In Isa.* LVII, t. III, p. 418, éd. de Paris, 1704 : *Ipsaque Roma orbis domina, in singulis insulis domibusque, Tutelae simulacrum cereis venerans ac lucernis, quam ad tuitionem aedium isto appellant nomine.*

(2) Cohen, *Monnaies de l'Empire romain*, t. V, p. 535, n° 247, et t. VII, suppl., p. 362, n^{os} 14 et 15 ; *ibid.* p. 315, n° 54. Cf. mes *Recherches sur les empereurs qui ont régné dans les Gaules*, pl. XXXIX, n° 145.

(3) *Discours sur les médailles d'Auguste et de Tibère au revers de l'autel de Lyon*, notes, p. 3, note *a*. — Ce médaillon est dessiné dans l'ouvrage manuscrit d'Artaud, *La Céramie*, conservé à la Bibliothèque du Musée de Lyon.

(4) Monnaies de Galba, de Vespasien, de Titus.

(5) Voy. Cohen, *Monnaies de la République romaine*, pl. III, *Antia*, n° 1 ; pl. XVIII, *Fonteia*, n^{os} 2 et 3 ; pl. XXVIII, *Sulpicia*, n° 1. Cf. Eckhel, *Doct. num. vet.*, t. V, p. 319; R. H. Klausen, *Aeneas und die Penaten.*, t. II, p. 663 et suiv.

La vignette ci-jointe reproduit les sept divinités de la semaine d'après une lampe de terre, tirée du recueil de Passeri (1), déjà décrite

sous le nº XVI, p. 83 de 1877. La tête couronnée de tours qui occupe le centre est plutôt Rome, comme *Tutela,* que Cybèle ou la Terre.

Une autre vignette reproduit la plaque de bronze décrite sous le

nº XVIII, p. 84 de 1877, de la grandeur originale. Les noms des sept divinités y sont répétés deux fois en abrégé (2).

(1) *Lucernae fictiles*, t. I, pl. XV.

(2) H. Baudot, *Rapport sur les découvertes archéologiques faites aux sources de la Seine*, pl. XIV, nº 15.

J'ajoute encore ici la description d'un carré de mosaïque, découverte à Vienne (Isère), en 1841, et conservée aujourd'hui au Musée de Lyon. Ce compartiment ou carré faisait partie de la mosaïque représentant l'ivresse de Bacchus. Malheureusement, pour l'installer dans la salle des peintures au palais de Saint-Pierre, on en a enlevé plusieurs bandes, et c'est précisément dans un des registres détruits que l'on voyait les sept divinités de la semaine. M. Héron de Villefosse a eu l'obligeance de me communiquer une gravure, exécutée en 1841, au moment où la mosaïque était encore complète. Le dessin laisse beaucoup à désirer. Les bustes des sept divinités figurent dans le carré du milieu de la bande supérieure; chaque buste occupe un médaillon. La tête à longue barbe placée au centre semble être celle de *Saturne;* on reconnaît encore la *Lune* au croissant qui surmonte sa tête, et *Mars* au casque, du reste à peine indiqué dans le dessin. Les autres divinités ne sont distinguées par aucun attribut, ce qui n'exclut pas l'idée que, dans la mosaïque, elles étaient accompagnées probablement de quelque signe ou symbole particulier. Quoi qu'il en soit, il m'a paru utile de mentionner ici ce carré de mosaïque, d'autant plus qu'il n'en reste d'autre souvenir que la mauvaise gravure que j'ai eue sous les yeux.

J. DE WITTE.

LE JOUR DES CHOËS

DANS LES ANTHESTÉRIES ATHÉNIENNES.

J'ai dejà signalé ici même (1) le rapprochement qui était à établir entre la peinture de la charmante petite œnochoé athénienne du cabinet de M. Eug. Piot, publiée sous le nº 2 de la pl. 7 de l'année 1878 de la *Gazette archéologique*, et celle d'une petite œnochoé de Vulci, qui fait partie des collections du Musée de Berlin (2). Mais je n'ai pas insisté sur l'explication du sujet de ces deux gracieux monuments. Je voudrais y revenir aujourd'hui avec plus de détails, car il me semble qu'il y a

(1) 1878, p. 155.

(2) *Archæol. Zeit.*, 1852, pl. XXXVII, nº 2.

lieu à ne pas se borner à y appliquer la désignation vague et quelque peu banale de *Bacchanale enfantine*. A la différence du petit vase analogue édité par M. Heydemann (1), et dont la peinture n'offre aucune circonstance d'un caractère précis, je crois reconnaître, dans les deux œuvres de céramographie que je rapproche entre elles, certains traits d'une nature spéciale qui doivent nous y faire voir un épisode essentiel de la fête athénienne des Anthestéries, arrangé par les artistes en scène enfantine, et où les acteurs, sur le vase de Berlin, sont désignés par des noms qui en font des personnifications allégoriques.

Pour établir cette opinion, il est nécessaire d'entrer d'abord dans quelques détails sur la fête des Anthestéries, et en particulier sur les cérémonies et les divertissements qui en marquaient la seconde journée, dite des Χόες, moment culminant de la solennité (2).

Fête de la fin de l'hiver et de l'aurore du printemps, les Anthestéries devaient leur nom aux fleurs, ἄνθη, que l'on y présentait en offrande et dont on s'y parait. Elles duraient trois jours, du 11 au 13 du mois d'Anthestérion (3), ce qui correspond approximativement (en tenant compte du déplacement des jours de l'année lunaire athénienne dans l'intervalle des années de retour du cycle métonien) au début de mars (4). C'est une date où, sous le climat d'Athènes, les premières fleurs de printemps sont dejà abondantes.

Les Anthestéries étaient originairement, comme les Lénées, une fête particulière de la ville d'Athènes, ἄστυ ; mais de bonne heure elles passèrent au rang des grandes fêtes générales de l'État athénien, πόλις (5). Les Lénées ne furent élevées que plus tard au même rang (6). Du reste, au point de vue religieux et politique, les Anthestéries avaient une bien plus grande importance. La solennité du mariage

(1) *Griechische Vasenbilder*, pl. XI, nº 5.

(2) L'étude imprimée la plus récente et la plus complète sur les rites des Anthestéries est celle de M Auguste Mommsen : *Heortologie*, p. 345-373. — M. François Lenormant, dans son cours de l'année 1878 à la Bibliothèque Nationale, a aussi consacré à cette fête trois leçons dont j'ai pu profiter.

L'important Mémoire de Gerhard, *Ueber die Anthesterien*, publié dans le recueil de l'Académie de Berlin pour 1858, est extrêmement riche en aperçus mythologiques de la plus haute valeur. Mais il repose malheureusement en grande partie sur une fausse donnée, l'identification des Anthestéries et des Petits Mystères d'Agræ. En réalité, comme le témoignage des inscriptions ne permet plus d'en douter, les deux fêtes n'avaient aucune liaison entre elles et tombaient à des jours différents du mois d'Anthestérion, après un intervalle de près d'une semaine : voy. Fr. Lenormant, *Recherches archéologiques à Éleusis*, p. 67 ; A. Mommsen, *Heortologie*, p. 375.

(3) Pour la date du premier jour : Plutarch., *Sympos.*, III, 7, 1.

Pour celle du second : Thucyd., II, 15 ; Demosthen. *ap.* Harpocrat., *v.* Χόες. Il faut corriger δωδεκάτῃ, au lieu de δεκάτῃ, dans l'indication du jour des Choës chez le Scholiaste d'Aristophane, *Acharn.*, 961.

Pour la date de la troisième journée de la fête : Philochor. *ap.* Harpocrat., *v.* Χύτροις *ap.* Schol. *ad* Aristoph., *Acharn.* 1076.

Voy., du reste, A. Mommsen, p. 345-347.

(4) Plutarch., *Sull.*, 14.

(5) Thucyd., II, 15.

(6) Voy. A. Mommsen, p. 341.

symbolique de la femme de l'Archonte-Roi avec Dionysos, qui se célébrait dans le second jour, avait aux yeux des Athéniens une aussi haute signification qu'aux yeux des Vénitiens le mariage annuel du Doge avec la Mer Adriatique. C'était, d'ailleurs, au moins dans sa première partie, une fête particulièrement joyeuse et l'une des plus chères aux Athéniens de tous les rangs, à tel point que Thémistocle, retiré dans les États du roi de Perse et établi par lui comme *tyrannos*, comme seigneur de Magnésie du Méandre, y institua cette fête en souvenir de sa patrie (1). C'était une fête où tout travail était suspendu, où les esclaves même, en l'honneur de Dionysos *Eleuthereus* ou Libérateur, avaient un congé complet de leurs rudes occupations (2). De là le proverbe : Θύραζε Κᾶρες οὐκέτ' Ἀνθεστήρια (3). Le Scholiaste d'Hésiode (4) ajoute même qu'on leur donnait à cette occasion le vin à discrétion.

Les trois journées des Anthestéries étaient désignées par des noms particuliers, qui quelquefois sont appliqués abusivement à l'ensemble de la fête (5). La première s'appelait τὰ Πιθοίγια, « l'ouverture des tonneaux », la seconde οἱ Χόες, « les brocs », et la troisième οἱ Χύτροι (6), « les marmites ».

Les deux premiers de ces noms sont en rapport avec les épisodes mêmes de la vinification, qui avaient donné lieu à la primitive institution de la fête. C'est d'abord le jour où l'on ouvre pour la première fois le couvercle des grands *pithos* de terre cuite contenant le vin de la récolte de l'automne précédent, couvercle qui avait été soigneusement luté quand on y avait enfermé la liqueur au moment du transvasage, avec lequel coïncidait la fête des Lénées (7). Le propriétaire goûte alors son vin, pour en connaître la qualité définitive, et l'extrait du pithos pour le vendre au marché dans des outres. Le paysan l'apporte en ville pour y trouver acheteur. Le lendemain, le jour des brocs, est le jour où tout le monde fête la fin du travail du vin et l'acquisition qu'on vient d'en faire, dans une joyeuse et bruyante compotation. Ici nulle préoccupation dogmatique et philosophique sur une haute et profonde signification du personnage de Dionysos et de son essence. Dionysos y est purement et simplement, pour le populaire, le dieu du vin. C'est dans les pots que l'on cherche la manifestation de sa puissance et de ses bienfaits ; c'est là qu'on lui

(1) Athen., XII, p. 533.

(2) K. Fr. Hermann, *Gottesdienstl. Alterth.*, § 58, 15.

(3) Zenob., *Proverb.*, IV, 33.

(4) *Ad Op. et dies*, 370.

(5) A. Mommsen, p. 347.

(6) Κύθροι dans une inscription athénienne de basse époque : Ἐφημ. ἀρχαιολ., 1862, nº 199, l. 68.

(7) Sur la vraie signification du nom de cette dernière fête et du mot ληνός, qui n'y désigne pas le pressoir, comme on l'a pensé généralement à tort, mais la cuve de bois où le vin opérait sa fermentation, voy. A. Mommsen, p. 339 et s.

Sur le rapport du jour des *Pithoigia* avec la dernière phase de la vinification : Plutarch., *Quaest. sympos.*, III, 7; cf. VIII, 10, 3, et Schol. *ad* Hesiod., *Op. et dies*, 366.

demande d'être véritablement Eleuthereus, libérateur, en faisant oublier les soucis de la vie.

Le nom du troisième jour, au contraire, est dû à un rite d'un caractère bien moins simple et moins primitif, qui s'y pratiquait, à un rite qui n'a pas pu appartenir à la combinaison première de la fête, car il est en relation avec le rôle infernal que les mystères avaient attribué à Dionysos. La cérémonie des Χύτροι est funèbre (1), liée au souvenir du déluge de Deucalion et à l'idée d'une montée des âmes à la surface de la terre au moment où la végétation se développe. M. Auguste Mommsen (2) a très-ingénieusement conjecturé qu'elle appartenait primitivement à la fête des Diasies, qui avait lieu dans le même mois, en l'honneur de Zeus *Meilichios*, le Jupiter infernal, et que c'est seulement après la réforme d'Épiménide, et sous l'influence des progrès du mysticisme, qu'elle fut ensuite rattachée aux Anthestéries dionysiaques. Quoi qu'il en soit, il est du moins certain que les rites de la troisième journée des Anthestéries avaient un caractère tout à fait à part, une signification distincte de celle de la fête bachique, populaire et agraire, qui remplissait les deux premières journées, les seules dont je m'occuperai dans ce travail.

La grande solennité religieuse publique du culte d'État était celle de la seconde. A ce point de vue, le premier jour, le 11 d'anthestérion, le jour des *Pithoigia*, était une sorte de vigile, παρασκευή, du jour des *Choës*.

Cette journée des *Pithoigia* s'ouvrait par un sacrifice domestique qu'offrait chaque maître de maison, entouré de sa famille et de ses esclaves, sacrifice après lequel il faisait aux esclaves la distribution du vin qui leur était accordé pour la fête (3). Ce sacrifice domestique devait se faire sur l'autel d'Hermès Agyieus, placé à chaque coin de rue (4), ou sur l'autel de Zeus Herkeios, situé dans la maison même, auprès du foyer ou dans la cour (5).

Profitant du congé dont les ouvriers jouissaient comme les esclaves, c'est dans ce jour que se faisaient les engagements des ouvriers ruraux pour l'année (6), ouvriers dont le travail ainsi loué commençait à partir du 16 d'anthestérion (7), après la fête. Par suite, le premier jour des Anthestéries était devenu l'époque usuelle du commencement et de la fin de beaucoup d'engagements annuels. Ainsi Athénée (8) nous apprend que c'est à cette date que l'on payait les sophistes et les rhéteurs de leurs leçons de l'année.

Le jour des *Pithoigia* était aussi pour Athènes le jour d'une des plus grandes foires de l'année (9). C'était avant tout le marché des vins, qui avait même été

(1) Sur les rites de cette cérémonie, voy. A. Mommsen, p. 364-369.
(2) P. 19-25.
(3) Schol. *ad* Hesiod., *Op. et dies*, 370.
(4) Harpocrat., v. Ἀγυιεύς.
(5) K. Fr. Hermann, *Priv. Alterth.*, § 19, 19.
(6) A. Mommsen, p. 350.
(7) *Corp. inscr. graec.*, nº 103.
(8) X, p. 437.
(9) A. Mommsen, p. 351 et s.

l'origine de la cérémonie, mais aussi une foire de toute espèce de denrées. En particulier, on y tenait le plus important marché de poteries, circonstance amenée par la nécessité où chacun était de se monter en pots de terre neufs pour les banquets de la journée des *Choës*. C'est à ce marché de poteries des Anthestéries que Scylax (1) nous montre les coroplastes venant vendre leurs statuettes de terre-cuite ; et la vente s'en continuait pendant une douzaine de jours, jusqu'aux Diasies (célébrées le 23 anthestérion), car Aristophane fait dire à Strepsiade, dans les *Nuées*, qu'il a acheté pour son enfant un petit chariot de terre-cuite aux Diasies (2). Dans la comédie des *Acharniens*, c'est cette foire des Anthestéries que Dicéopolis organise sur sa propriété, après avoir fait son petit traité particulier avec les Péloponnésiens, de manière à profiter de la paix en établissant chez lui la liberté du commerce, que les fureurs de la guerre entravent partout ailleurs. Dicéopolis prend trois fouets et « les institue agoranomes (3) » ; une inscription athénienne des temps romains (4) mentionne les agoranomes qui ont exercé leur office à la foire des Anthestéries ; l'usage est ici resté le même depuis le temps d'Aristophane jusqu'à l'époque impériale.

C'est aussi, semble-t-il, dans cette journée des *Pithoïgia* que tous les participants à la fête prenaient les couronnes de fleurs qui lui valaient son nom (5). Les Thesmothètes se distinguaient du peuple par leurs couronnes de lierre (6). L'Archonte-Roi avait la direction générale de la fête (7), comme de toutes les solennités religieuses qui étaient définies en tant que se célébrant κατὰ τὰ πάτρια (8). On ne dit rien du rôle et des insignes qu'avaient à cette occasion les deux autres membres du collége des Archontes, l'Éponyme et le Polémarque ; probablement ils se confondaient avec les Thesmothètes.

Tous les temples de la ville étaient rigoureusement fermés à partir de la matinée du 11 (9), et le demeuraient pendant les trois jours des Anthestéries (10). Un seul restait ouvert, qui était fermé pendant tout le reste de l'année. Dans l'enceinte sacrée du *Lenaion*, au quartier des Marais, il y avait deux temples, que vit Pausanias (11), et dont on croit avoir retrouvé des vestiges dans les fouilles des alentours du théâtre de Bacchus (12). L'un était petit et très-ancien ; il contenait le vieux xoanon de Dionysos Eleuthereus, le plus antique simulacre du dieu que possédât Athènes, celui que l'on disait avoir été apporté d'Éleuthères par Pégasos, sous le

(1) P. 250, ed. Klausen ; cf. K. Fr. Hermann, *Gottesdienstl. Alterth.*, § 58, 15.
(2) Aristoph., *Nub.*, 864.
(3) Aristoph., *Acharn.*, 723.
(4) Ἐφημ. ἀρχαιολ., 1862, n° 199.
(5) A. Mommsen, p. 355.
(6) Alciphr., II, 3, 11.
(7) A. Mommsen, p. 350.
(8) Pollux, VIII, 90.
(9) A. Mommsen, p. 355.
(10) Thucyd., II, 17 ; Athen. X, p. 437 ; K. Fr. Hermann, *Gottesdienstl. Alterth.*, § 59, 10.
(11) Pausan., I, 20, 3.
(12) Rousopoulos, Ἐφημ. ἀρχαιολ., 1862, p. 287.

règne d'Amphictyon (1). L'autre, plus grand et plus somptueusement décoré, renfermait la statue chryséléphantine de Dionysos Lenaios, exécutée par Alcamène (2), celle qu'aux grandes Dionysies on transportait dans le théâtre, en l'installant au milieu de l'orchestre (3). Ce second temple était celui qui demeurait seul accessible aux dévots pendant le cours de l'année, servant au culte habituel et public. Lors des Anthestéries, on en fermait les portes et, de plus, on l'entourait d'une corde pour le mieux clore, rite particulier qui était appelé περισχοίνισμα (4). L'autre sanctuaire, celui que l'auteur inconnu du Discours contre Néère, attribué à Démosthène (5), appelle τὸ ἀρχαιότατον ἱερὸν τοῦ Διονύσου καὶ ἁγιώτατον ἐν Λίμναις, où le xoanon de Dionysos Eleuthereus demeurait constamment caché aux regards des profanes, avec le réglement sacré des Anthestéries, gravé sur une stèle qui se dressait auprès de l'autel, ne s'ouvrait qu'une fois dans l'année, pour cette fête. L'auteur du Discours contre Néère dit formellement qu'il n'était ouvert que le 12 anthestérion (6). Ceci m'empêche d'admettre, avec M. Auguste Mommsen (7), que dès la veille, c'est-à-dire dès le jour des *Pithoigia*, on en extrayait le xoanon pour le transporter dans le petit sanctuaire du Céramique extérieur, où la procession du second jour prenait son point de départ. Cette translation, dont nous parle Pausanias (8), n'avait pas le caractère d'une pompe publique ; il semble qu'elle se faisait avec un certain mystère, et par conséquent il est probable qu'elle avait lieu dans la nuit du 11 au 12, entre le jour des *Pithoigia* et celui des *Choës*.

La matinée de cette seconde journée était employée aux préparatifs de la procession solennelle, préparatifs qui, comme tous ceux du même genre, devaient avoir pour théâtre l'édifice destiné πρὸς παρασκευὴν τῶν πομπῶν, lequel était situé dans le Céramique intérieur (9), et dont l'emplacement est aujourd'hui marqué par la petite église de Haghia Paraskevi, l'ancien titre de sa destination s'étant transformé en nom de sainte.

C'est seulement à la tombée de la nuit, vers 5 heures du soir dans cette saison, que la procession se mettait en marche (10). Elle avait lieu aux flambeaux, et il semble qu'il faille y rattacher la λαμπὰς Ἀνθεστηρίων, exécutée par les jeunes gens sous la conduite d'un gymnasiarque, dont parle une inscription de l'âge impérial (11).

(1) Pausan., I, 38, 8.

(2) Cette statue, assise et du type barbu, est reproduite sur certaines monnaies athéniennes : Beulé, *Les monnaies d'Athènes*, p. 261.

(3) Dio Chrysost., *Orat.* XXXI, p. 386, ed. Dindorf ; Ἐφημ. ἀρχαιολ., anc. sér., nos 4097, 4098 et 4107.

(4) Alciphr., II, 3, 11 ; Pollux, VIII, 141 ; voy. A. Mommsen, p. 354.

(5) *Contr. Neaer.*, 76.

(6) Ἅπαξ τοῦ ἐνιαυτοῦ ἑκάστου ἀνοίγεται, τῇ δωδεκάτῃ τοῦ Ἀνθεστηριῶνος μηνός.

(7) P. 353.

(8) I, 29, 2.

(9) Pausan. I, 2, 4 ; cf. Meurs., *Lect. Attic.*, II, 15.

(10) A. Mommsen, p. 356.

(11) Ross, *Demen*, p. 55, nº 29.

Comme dit le dieu lui-même dans la tragédie d'Euripide (1), les cérémonies dionysiaques avaient lieu « de nuit pour la plupart, car les ténèbres ont quelque chose d'auguste ».

Partant du petit temple du Céramique, où le simulacre vénéré, qui remontait au temps des anciens rois, avait été préalablement installé, et venant se terminer au *Lenaion*, la procession parcourait une partie de la ville, avec des stations marquées par des chants et des danses sacrées (2). Une de ces stations avait lieu sûrement à l'édifice voisin du Céramique, où Pausanias (3) signale les images en terre-cuite de Dionysos et d'autres dieux, ainsi que de Pégasos et d'Amphictyon, introducteurs du culte de Dionysos Eleuthereus. Une autre tout à côté, à l'ancienne maison de Polytion, jadis théâtre de la parodie sacrilége des Mystères d'Éleusis, puis transformée en sanctuaire expiatoire à la suite du procès des Hermocopides. On y voyait la statue de Dionysos Melpomenos et, encastré dans la muraille, le masque du démon dionysiaque Acratos (4), le vin pur, qui précisément montrait sa puissance dans le jour des *Choës* (5).

Toute une mascarade bachique se déployait dans le cortége : Satyres et Pans, Silènes montés sur des ânes, choreutes vêtus de peaux d'animaux et couronnés de feuillage, agitant des crotales ou des sonnettes de cuivre ; femmes costumées en Heures, en Nymphes, en Ménades, dansant tout en marchant au son de la flûte, et imitant les scènes de fureur des fêtes nocturnes du Cithéron. Apollonius de Tyane, en voyant cette partie de la mascarade, s'étonna (6) et la trouva indigne de la sagesse des Athéniens, qui s'étaient défendus, au nom des mœurs et du bon ordre, contre l'introduction des *Nyctelia* de la Béotie. Une portion des hommes masqués étaient montés sur des chariots et de là lançaient aux spectateurs ces apostrophes bouffonnes et grossières, véritables *engueulements de carnaval*, que l'on nommait ἐξ ἁμαξῶν (7). Divertissement de haut goût très-apprécié du peuple athénien, elles finirent par trouver place aussi dans les Lénées (8) ; mais à l'origine elles étaient propres aux Anthestéries, où elles rappelaient les grasses plaisanteries des paysans, qui primitivement se joignaient à la procession avec les chariots dans lesquels ils étaient venus apporter leur vin au marché.

La mascarade et la cavalerie athénienne, convoquée officiellement pour cette occasion (9) comme pour les Panathénées, escortaient le char triomphal qui portait le

(1) *Bacch.*, 486.
(2) A. Mommsen, p. 357.
(3) I, 2, 4.
(4) Pausan., *Ibid.*
(5) Aristoph., *Acharn.*, 1229.
(6) Philostrat., *Vit. Apollon.*, IV, 21, p. 73, ed. Kayser.
(7) K. Fr. Hermann, *Gottesdienstl. Alterth.*, § 58, 9.
(8) A. Mommsen, p. 341.
(9) *Corp. inscr. graec.*, n° 147; voy. Bœckh, *Staatshaushalt d. Athen.*, t. II, p. 17.

xoanon de Dionysos Eleuthereus (1); et la procession annuelle renouvelait ainsi celle dans laquelle, aux temps antiques, le roi Amphictyon avait installé ce simulacre dans son temple du Lenaion, après l'avoir reçu de Pégasos. Mais cette procession était aussi et avant tout une pompe nuptiale. On y conduisait la nouvelle épouse à son époux divin, et cette épouse était la femme de l'Archonte-Roi (2), représentant la cité même d'Athènes (3) et tenant la place d'Ariadne (4) ou de Coré (5). En ceci la fête athénienne des Anthestéries se rapproche étroitement des *Theodaisia* des îles de l'Archipel (6).

La procession a lieu à l'heure ordinaire où la pompe nuptiale conduit, également à la lueur des flambeaux (7), l'épouse à la maison de son mari. Comme dans les noces (8), elle comprend le char de la fiancée (9), sur lequel la *Basilissa* (10) est assise en costume d'épousée, tenant d'une main le sceptre comme reine et de l'autre un coing comme mariée (11), telle que Gerhard l'a heureusement reconnue à ces attributs dans la peinture d'une amphore pélique à figures rouges portant la signature du potier athénien Épictète (12). Autour de son char marchent les quatorze *gerarai* (13), conduites par l'hiérocéryx (14). Ces *gerarai* ou « femmes d'honneur » étaient choisies parmi les femmes les plus respectables et les plus distinguées d'Athènes, autant que possible dans les rangs des Eupatrides, et on les voit reparaître dans deux rites, encore très-obscurs, d'une attribution difficile, les *Theognia* et les *Iobaccheia*, que M. Auguste Mommsen (15) place aux petits mystères d'Agræ et aux Éleusinies, dans la grande procession d'Iacchos. L'auteur du Discours contre Néère nous a conservé le texte du serment qu'elles prêtaient avant la cérémonie, dans le *Lenaion*, la main posée sur la corbeille sacrée qu'elles devaient porter dans la procession, en présence du héraut sacré qui leur lisait la formule (16).

A l'arrivée du cortége dans l'enceinte du Lenaion, après un sacrifice solennel, les quatorze *gerarai* entraient avec la femme de l'Archonte-Roi dans l'ancien sanc-

(1) A. Mommsen, p. 357.

(2) K. Fr. Hermann, *Gottesdienstl. Alterth.*, § 58, 11.

(3) Preller, *Demeter und Persephone*, p. 390.

(4) Petersen, *Geheim. Gottesd.*, p. 16.

(5) Ottfr. Müller, dans l'Encyclopédie de Halle, I, 33, p. 290 ; A. Mommsen, p. 359.

(6) K. Fr. Hermann, *Gottesdienstl. Alterth.*, § 67, 34 et 46; Preller, *Griech. Mythol.*, 2e édit., t. I, p. 532.

(7) Schol. *ad* Euripid., *Troad.*, 315 ; *Phoen.*, 346 ; voy. Welcker, *Rhein. Mus.*, t. I, p. 425 ; Panofka, *Bilder ant. Lebens*, pl. XI, n° 3.

(8) Sur tous ces rites des noces, voy. K. Fr. Hermann, *Priv. Alterth.*, § 31.

(9) On peut admettre aussi, avec M. A. Mommsen (p. 357), que la femme de l'Archonte-Roi n'était pas sur un char spécial, mais sur le même que le simulacre de Dionysos.

(10) Pollux, VIII, 20; Βασιλὶς, Eustath. *ad Odyss.*, p. 1425 ; Βασιλικὴ, Plat., *Charmid.*, *init.*

(11) Plutarch., *Praecept. conjug.*, 1; voy. Gerhard, *Auserl. Vasenbilder*, t. I, p. 132.

(12) *Auserlesene Vasenbilder*, pl. CCXCIX.

(13) Sur ces femmes, voy. K. Fr. Hermann, *Gottesdienstl. Alterth.*, § 58, 12; A. Mommsen p. 358.

(14) Pseudo-Demosth., *Adv. Neaer.*, 78.

(15) P. 359.

(16) Pseudo-Demosth., *Adv. Neaer.*, 78.

tuaire de Dionysos Eleuthereus, où l'on venait de réinstaller son xoanon. Là, en leur présence, sans autre témoin que l'hiérocéryx, s'accomplissait le rite mystérieux du mariage symbolique du dieu avec la Basilissa (1). Les *gerarai* se retiraient ensuite avec le héraut, et la nouvelle épousée restait enfermée pour la nuit dans le sanctuaire de son époux divin (2). Un personnage masqué, représentant le démon dionysiaque *Comos*, se plaçait devant la porte close pour en éloigner les profanes (3), à titre de θυρωρός (4), ainsi que Philostrate (5) le décrit dans un de ses tableaux.

C'est alors que le populaire se transportait en foule dans le Théâtre pour l'épisode final de la journée, celui qu'il préférait de beaucoup et qui avait donné naissance au nom de « jour des brocs », χόες. Il s'agit de celui auquel je crois pouvoir rapporter les peintures de nos petits vases d'Athènes et de Vulci, du grand concours de « beuverie », comme eût dit Rabelais, que l'on disait avoir été institué par le roi Démophon en mémoire du banquet qu'il avait offert à Oreste (6). Des juges étaient installés pour ce concours burlesque comme pour les jeux (7). Chaque rasade était annoncée au son des trompettes (8). Le plus vaillant buveur recevait un prix (9) ; c'était une couronne de feuillage et une outre pleine de vin (10), pour d'autres, sans doute comme second prix, un gâteau (11). Ceux qui voulaient se distinguer particulièrement par un tour de force, combinaient avec leurs exploits de buveurs une variété du divertissement de l'*ascoliasmos* (12), essayant d'avaler leur mesure de vin en se tenant debout sur l'outre huilée et glissante.

Aristophane, dans ses *Acharniens* (13), parodie la proclamation par laquelle le héraut public annonçait l'ouverture du concours, après les libations inaugurales à Dionysos Choopotès (14) et à Hermès Chthonios (15). « Écoutez, peuple ; voici le moment de vider les brocs au son de la trompette ; et celui qui aura le mieux bu recevra une outre aussi grosse que Ctésiphon. » Ce concours bachique tient, en effet, une grande place dans la dernière partie de cette comédie ; Dicéopolis y est vainqueur, et en revient ivre entre deux courtisanes. C'est par le prêtre de Dionysos qu'il y a été appelé (16) ; et en effet celui-ci devait nécessairement présider à cette

(1) Hesych., *v.* Διονύσου γάμος ; cf. Pseudo-Demosth., *Adv. Neaer.*, 73.

(2) A. Mommsen, p. 360.

(3) *Ibid.*

(4) Pollux, III, 42.

(5) *Imag.*, p. 381.

(6) Euripid., *Iphig. Taur.*, 949 et s. ; Phanodem. *ap.* Athen., X, p. 437 ; Tzetz. *ad* Lycophr., *Cassandr.*, 1374 ; voy. Welcker, *Nachtrag zur Trilogie*, p. 210 et s.

(7) Aristoph., *Acharn.*, 1224.

(8) *Ibid.*, 1001.

(9) Ælian., *Var. hist.*, II, 41.

(10) Aristoph., *Acharn.*, 1002, et Schol. *ad h. l.* ; cf. *Acharn.*, 1091.

(11) Phanodem. *ap.* Athen., X, p. 437 ; cf. Aristoph., *Acharn.*, 1092.

(12) Suid., *s. v.* ; Alciphr., III, 51.

(13) 1000 et s.

(14) Athen., XII, p. 533 ; voy. W. Vischer, *N. Schweiz. Mus.*, t. III, p. 68.

(15) Schol. *ad* Aristoph., *Acharn.*, 1076 ; voy. A. Mommsen, p. 362.

(16) Aristoph., *Acharn.*, 1087.

solennité du culte de son dieu (1), assis sur son trône de marbre au centre des gradins du théâtre.

Cette partie de la fête est celle que Thémistocle, grand buveur, se plaisait à célébrer tout particulièrement dans sa retraite de Magnésie (2). Les Athéniens de toutes les classes n'auraient pas cru pouvoir se dispenser de ces défis bachiques, qui constituaient un acte rituel des Anthestéries; mais les gens comme il faut, en dehors des autorités publiques et sacerdotales que leurs fonctions obligeaient à être au théâtre, évitaient la joie bruyante et crapuleuse (3) qu'y déployait la foule populaire. Ils fêtaient « les brocs » dans des banquets privés où l'on invitait ses parents et ses amis (4). C'est dans un de ces banquets que Sophocle mourut, étouffé, dit-on, par un pépin de raisin (5), de raisin sec évidemment, car on n'en avait plus de frais aux premiers jours de mars.

Dans les repas privés de la nuit des *Choës*, comme dans la grande « beuverie » du théâtre, l'usage traditionnel voulait que chacun apportât son χοῦς propre (6), un vase de terre tout neuf acheté à la foire de la veille. D'après l'antique ordonnance de la fête, que l'on attribuait au roi Démophon, ce pot devait avoir la même mesure pour tous (7), probablement celle qui dans le système métrique athénien portait le nom de *chous*. Cependant, nous le savons par des témoignages formels, l'emploi consacré de ce terme, à l'occasion de la fête, tenait à ce que la vieille ordonnance de Démophon prescrivait d'y boire dans un vase d'une forme particulière (8). Lorsque le mot χοῦς est employé en grec pour désigner un type céramique spécial, il désigne, conformément à son étymologie, un vase à verser le vin, de la nature du πρόχοος, de l'οἰνοχόη ou de l'ἀρύταινα (9). « Les *choës*, dit Cratès (10), étaient d'abord appelés *péliques*, car la forme de ce vase se rapprochait originairement de celle de l'amphore panathénaïque; d'où ce nom de *pélique*. Ensuite le nom de *chous* fut appliqué à un vase du type de l'œnochoé; c'est cette forme qu'avaient ceux dont on se servait dans la fête à laquelle ils donnaient leur nom, vases à verser le vin. » La particularité propre et rituelle de la compotation du second jour des Anthestéries consistait donc à ce que les rasades auxquelles on se défiait devaient être bues dans des

(1) A. Mommsen. p. 363.

(2) Athen., XII, p. 533.

(3) Κραιπαλόκωμος ὄχλος est l'expression même dont se sert Aristophane, *Ran.*, 218.

(4) Athen., VII, p. 276; X, p. 437; Plutarch., *Anton.*, 70; Schol. *ad* Aristophan, *Acharn.*, 1087.

(5) *Biogr. min.*, ed. Westermann, p. 130.

(6) Euripid., *Iphigen. Taur.*, 950; Aristoph., *Acharn.*, 1067 et 1085; Schol. *ad Acharn.*, 360; voy. A. Mommsen, p. 363.

(7) Euripid., *Iphigen. Taur.*, 950.

(8) Athen., X, p. 437; Euripid., *Iphigen. Taur.*, 952.

(9) Voy., entre autres exemples, Anaxandrid. *ap.* Athen., IV, p. 131; Eustath. *ad Odyss.*, p. 1235.

(10) *Ap.* Athen., XI, p. 495 : Οἱ χόες πελίκαι (καθάπερ εἴπομεν) ὠνομάζοντο, ὁ δὲ τύπος ἦν τοῦ ἀγγείου πρότερον μὲν τοῖς παναθηναϊκοῖς ἐοικώς, ἡνίκα ἐκαλεῖτο πελίκη· ὕστερον δὲ ἔσχεν οἰνοχόης σχῆμα, οἷοί εἰσιν οἱ ἐν τῇ ἑορτῇ παρατιθέμενοι, ... χρώμενοι πρὸς τὴν τοῦ οἴνου ἔγχυσιν.

brocs (1), et non, comme à l'ordinaire, dans des coupes ou des gobelets, et c'est pour cela que l'on disait « le jour des brocs, » χόες.

Les ordonnances attribuées à Démophon prescrivaient en outre que, pendant les banquets de cette nuit et les concours de buveurs du théâtre, tous devaient déposer les couronnes de fleurs qu'ils avaient portées sur leurs têtes pendant la première partie de la fête, et en entourer chacun la panse de son *chous* (2). C'est ce qui avait été fait, disait la légende, au banquet typique auquel Oreste avait pris part. Mais il paraît aussi résulter d'un témoignage précis d'Alciphron (3) qu'à la différence du reste du peuple, les Thesmothètes gardaient alors, ἐν τοῖς ἱεροῖς κώμοις, le front ceint de la couronne de lierre qui était leur signe distinctif.

Les bruyantes buveries du théâtre duraient toute la nuit (4). Aristophane nous décrit, au lever du jour du 13 anthestérion, le peuple remplissant encore le théâtre et y dansant ivre (5), tandis que commençaient les préparatifs des rites funèbres des χύτροι, tandis que l'on élevait dans l'enceinte du *Lenaion* les quatorze autels improvisés sur lesquels les *gerarai* allaient venir sacrifier (6), et que dans chaque maison le père de famille allumait sur l'autel de Zeus Herkeios le feu où il plaçait la marmite sacrée contenant la πανσπερμία (7), commémorative du déluge de Deucalion et destinée à fournir un aliment aux ombres qui, ce jour-là, remontaient sur la terre. Mais peu à peu ce bruit tumultueux cessait, le théâtre se vidait, et tous ceux qui y avaient pris part au concours bachique, comme ceux qui s'étaient assis aux banquets des particuliers, se rendaient par troupes à l'enceinte du *Lenaion*, conformément à l'ordonnance du roi Démophon. Là chacun remettait à la prêtresse (8) sa couronne de fleurs, comme offrande funèbre aux morts, à qui la journée qui s'ouvrait était désormais consacrée, et versait en libation en leur honneur un dernier reste de vin de la fête, apporté dans le broc où il avait bu (9).

Reportons-nous maintenant à la composition peinte sur nos deux petits vases, dont l'un provient d'Athènes. Une circonstance caractéristique doit tout d'abord y attirer l'attention, c'est le vase que portent à la main les personnages qui fêtent Bacchus à la lueur des torches, et dans lequel ils ont évidemment puisé leur ivresse. Ce vase est celui dont on se servait exceptionnellement pour boire dans la nuit des

(1) Des brocs ventrus, d'où la comparaison comique qu'Aristophane établit entre le *chous* et la cuirasse : Aristoph., *Acharn.*, 1131 et s.

(2) Athen., X, p. 437.

(3) II, 3, 11.

(4) C'est ainsi que le Scholiaste d'Aristophane (*ad Acharn.*, 1076) a pu dire que les rites des χόες et des χύτροι avaient lieu dans la même journée de 24 heures.

(5) *Ran.*, 218 : Ὁ κραιπαλόκωμος τοῖς ἱεροῖσι Χύτροισι χωρεῖ κατ' ἐμὸν τέμενος λαῶν ὄχλος.

(6) A. Mommsen, p. 367.

(7) K. Fr. Hermann, *Gottesdienstl. Alterth.*, § 58, 20 ; A. Mommsen, p. 365 et s.

(8) Sans doute la Διονύσου ἐν ἄστει ἱέρεια que mentionne une inscription : Rhangabé, *Ant. hellén.*, n° 816.

(9) Athen., X, p. 437; voy. A. Mommsen, p. 365.

Choës, le χοῦς à la forme d'œnochoé (1), tel que le décrit le passage de Cratès que nous avons cité plus haut ; et de plus il a la panse ceinte de la guirlande que les vieilles ordonnances de Démophon commandaient d'y attacher. Sur l'œnochoé de Berlin, il est tenu par les trois protagonistes de la scène ; sur celle de la collection Piot, il n'est porté que par le personnage principal, celui que le vase de Berlin appelle **ΚΩΜΟΣ**. C'est en effet celui qui tient dans la scène le rôle principal, celui du vainqueur de la lutte brandissant triomphalement l'instrument de sa victoire. On le ramène en pompe, comme Dicéopolis à la fin de la comédie des *Acharniens ;* ivre à pouvoir se soutenir à peine, à la suite de ses exploits de buveur, il s'avance soutenu par son éromène **ΝΕΑΝΙΑΣ**, de la même façon que le paysan d'Aristophane par les deux prostituées (πόρναι) qu'il a ramassées au banquet. Du moment que l'on donnait aux personnages des noms allégoriques, celui-ci lui convenait mieux que tout autre. *Comos*, qui figure si souvent parmi le thiase de Dionysos dans les peintures de vases, était le vrai roi populaire de la journée des Choës. Non-seulement c'est lui qui apparaissait comme gardien des portes de l'édifice où la Basilissa était enfermée avec son époux mystique ; mais la fête bruyante du théâtre était appelée par excellence ἱερὸς κῶμος (2), ceux qui y prenaient part κωμάζοντες (3) et κραιπαλόκωμος ὄχλος (4). Le personnage qui l'accompagne par derrière, en éclairant sa marche d'un flambeau, comme le νεανίας en tient un également, est nommé **ΠΑΙΑΝ** sur le vase de Berlin. C'est donc la personnification du chant qui célèbre la victoire, et aussi, comme l'a remarqué Gerhard (5), du chant en l'honneur des dieux par lequel on terminait les banquets ; chant auquel s'appliquait aussi la désignation de *péan* (6). Comos, sur le vase de Berlin, a le front ceint de la bandelette des vainqueurs agonistiques ; sur celui de la collection Piot, les trois personnages principaux ont les couronnes de lierre qui dans les *Choës* distinguaient les Thesmothètes. C'est qu'en effet Comos, son éromène et Péan, ont un droit particulier à cet attribut ; ils sont bien les magistrats qui président à la fête et la dirigent.

Maintenant faut-il se demander pourquoi cette scène finale d'une des plus

(1) On a déjà remarqué que dans les peintures des petites œnochoés du genre de celles qui nous occupent, si petites qu'elles n'ont pu servir que de jouets pour les enfants, l'artiste s'est presque toujours étudié à introduire la représentation d'un vase du type de celui qu'il décorait. Le plus souvent l'œnochoé y est employée aux jeux des enfants, copiés sur la vie réelle (Ch. Lenormant et J. de Witte, *Él. des mon. céramogr.*, t. I, p. 307; Heydemann, *Griechische Vasenbilder*, p. 13). Dans les compositions que nous commentons, où l'on a prêté à des personnages enfantins des actions d'hommes faits, le céramographe s'est encore plu à choisir un sujet qui permettait de mettre dans leurs mains un vase de cette forme.

(2) Alciphr., II, 3, 11.

(3) Phot., *Lexic.*, p. 565.

(4) Aristoph., *Ran.*, 218.

(5) *Archæol. Zeit.*, 1852, p. 404-407.

(6) Xenoph., *Sympos.*, II, 1 ; Antiphan. *ap.* Athen., XV, 47; cf. XI, 110; Plat., *Sympos.*, p. 175.

joyeuses fêtes du culte dionysiaque athénien est représentée par des acteurs enfantins? On pourrait se borner à rappeler combien la fantaisie des artistes grecs, à partir du IVe siècle avant notre ère, et, à leur exemple, celle des artistes romains, s'est complue à transformer en scènes d'enfants des épisodes de la fable ou des traits de la vie réelle (1). Une exquise œnochoé athénienne à peintures accompagnées de reliefs dorés, des mêmes proportions minuscules que celles dont nous nous occupons, donne des traits enfantins aux trois personnages de ΧΡΥΣΟΣ, ΝΙΚΗ et ΠΛΟΤΟΣ, dans une composition allégorique qui rappelle la dédicace du trépied gagné au concours des Grandes Dionysies, par l'or qu'a prodigué libéralement le riche citoyen chargé des frais de la chorégie pour sa tribu (2).

Mais il y avait une raison de plus pour donner des enfants pour acteurs à une scène des Anthestéries, en leur y prêtant les actions des hommes faits. Cette fête était spécialement, dans l'année religieuse attique, celle à laquelle les enfants étaient associés. Non-seulement on leur donnait alors congé de toutes leçons, pourqu'ils pussent voir, nous dit-on, les beaux spectacles qui s'y déployaient (3). Mais encore, couronnés de fleurs, ils avaient leur place dans toutes les cérémonies de la solennité (4). On les y admettait dès l'âge de trois ans, en souvenir, racontait-on, de ce qu'Eurysace, fils d'Ajax, avait à cet âge pris part aux Anthestéries avec son père (5). Aussi, dans la première journée de la fête, celle des *Pithoigia*, les enfants d'Athènes se réunissaient à l'autel d'Eurysace (6) pour apporter des offrandes solennelles à ce jeune héros (7).

Léon FIVEL.

DIONYSOS ZAGREUS

(Planches 3, 4 et 5.)

Zagreus, comme tout le monde sait, était le Dionysos mystique que les Orphiques popularisèrent dans la Grèce, au temps de la grande influence de leurs doctrines, et qu'ils parvinrent à faire pénétrer jusque dans le sanctuaire auguste d'Éleusis.

Voici comme on racontait son histoire.

Zeus avait eu commerce avec sa propre fille, Perséphoné ou Coré,

(1) Ch. Lenormant, *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XVII (1845), p. 221 et s.

(2) Stackelberg, *Græber der Hellenen*, pl. XVII; Ch. Lenormant et J. de Witte, *Él. des mon. céramogr.*, t. I, pl. XCVII.

(3) Theophrast., *Charact.*, 30.

(4) Schœmann, *Alterth.*, t. II, p. 439; A. Mommsen, p. 355.

(5) Philostrat., *Heroic.*, p. 314.

(6) Sur cet autel, voy. Pausan., I, 35, 3.

(7) A. Mommsen, p. 355.

à laquelle il s'était uni sous la forme d'un serpent, après s'être glissé par surprise dans le sein de la jeune enfant (1). Cet inceste était donné comme une forme plus mystérieuse et plus relevée du mythe vulgaire de l'enlèvement de Perséphoné par Hadès ou Pluton; Zeus y était envisagé comme un dieu chthonien; aussi Eschyle désignait-il Zagreus comme le fils de Hadès (2). Neuf mois après l'attentat de son propre père, Perséphoné avait mis au monde un fils à forme de taureau (3); c'était Zagreus, le Dionysos chthonien (4), envisagé quelquefois comme étant lui-même Hadès (5), celui que Cicéron (6) désigne comme le Bacchus des mystères orphiques, fils, dit-il, de Jupiter et de la Lune.

Dionysos Zagreus avait le caractère d'une divinité de la génération, d'une personnification de la puissance vitale qui circule dans la nature, et c'est en cette qualité qu'il est invoqué dans les hymnes orphiques (7). Né de l'union mystérieuse de Zeus et de Perséphoné (8), il était le dieu premier-né, πρωτόγονος (9), celui que Zeus avait, dans ses éternels desseins, résolu d'engendrer (10). Bien que tous les attributs de l'ancien Dionysos subsistent chez ce dieu nouveau, qu'il lui emprunte, par exemple, les cornes de taureau (11), il présente un caractère bien plus général; il est devenu le monarque universel (12), la divinité suprême, le maître de tous les immortels (13); en lui se réunissent les attributs du Zeus hellénique et du Sabazios thraco-phrygien (14). Il a mille formes et mille noms (15); il préside à la végétation comme à la mort; et tous les éléments qui entraient dans la légende de l'ancien Dionysos sont subordonnés au nouveau caractère qui lui est assigné (16). On explique son nom de Ζαγρεύς, « le fort chasseur », comme s'appliquant à la chasse dans laquelle le dieu

(1) Callimach., *Fragm.* 171; Clem. Alex., *Protrept.*, II, p. 13, ed. Potter; Arnob., *Adv. gent.*, V, 21; Etym. Magn., *v.* Ζαγρεύς; Ovid., *Metam.*, VI, 114; Nonn., *Dionys.*, VI, 264.

(2) *Ap.* Etym. Gudian., *v.* Ζαγρεύς; Cramer, *Anecd. Oxon.*, t. II, p. 443; G. Hermann, *Æschyl. tragoed.*, t. I, p. 331; Welcker, *Æschyl. Trilog.*, p. 556.

(3) Clem. Alex., *l. c.*; Arnob., *l. c.*

(4) Callimach., *l. c.*

(5) Heraclit. *ap.* Clem. Alex., *Protrept.*, IV, p. 30, ed. Potter; Etym. Gudian., *v.* Ζαγρεύς; Cramer, *Anecd. Oxon.*, t. II, p. 443.

(6) *De nat. deor.*, III, 23.

(7) Orph. *Hymn.*, XXX, XLV, XLVI, XLVII et L.

(8) *Hymn.* XXX, 6 et s.

(9) *Hymn.* XXX, 2.

(10) *Hymn.* XLVI, 6 et s.; cf. XLV, 6 et s.

(11) *Hymn.* XLV, 1; XXX, 3.

(12) *Hymn.* XLV, 2.

(13) Procl., *In Cratyl.*, p. 59, 334 et 336; *In Parmenid.*, p. 91; *In Tim.*, p. 334; Nonn., *Dionys.*, VI, 264 et s.; X, 297 et s.; Origen., *Contr. Cels.*, III, 23.

(14) Voy. surtout les hymnes XLVI et XLVII de la collection orphique.

(15) *Hymn.* XLV, 2.

(16) Voy. Maury, *Histoire des Religions de la Grèce*, t. III, p. 323.

de la mort pousse devant lui et frappe ceux qu'il destine à son empire (1).

Après la naissance de Zagreus, les mythes orphiques racontaient sa mort, ou, comme on disait, « sa passion », *τὰ παθήματα* (2). Jaloux de la puissance promise au jeune dieu, les Titans avaient conspiré sa mort, et pour le protéger Zeus l'avait confié à la garde des Curètes, qui avaient veillé sur sa propre enfance (3). Mais les Titans parvinrent à l'attirer hors des regards de ses défenseurs par l'appât d'un miroir (4) ou de jouets (5). Au moment où il s'approchait d'eux, ils le saisirent traîtreusement et le mirent à mort (6). Ils dépecèrent ensuite son cadavre, le firent bouillir et le dévorèrent (7) : d'où les hommes, descendants des Titans, participent encore à la vie divine communiquée par le sang de Zagreus (8). C'est cette scène que l'on commémorait dans la cérémonie des Omophagies, sur laquelle nous reviendrons un peu plus loin.

Cependant le cœur du jeune dieu avait échappé à la voracité des Titans (9); Pallas l'apporta tout pantelant à Zeus (10), déjà prévenu du meurtre par Hécate (11). Accourant sur le lieu du crime, Zeus foudroya les Titans (12), puis chargea Apollon de recueillir les membres à demi dévorés de Zagreus et de leur donner la sépulture (13), ce qu'il fit à Delphes, au pied du Parnasse (14), sous le trépied mantique suivant les uns (15), sous l'omphalos suivant les autres (16). Zagreus ressuscita

(1) Etym. Gudian., *v.* Ζαγρεύς ; Cramer, *Anecd. Oxon.*, t. II, p. 443 ; voy. Creuzer, *Religions de l'antiquité*, trad. Guigniaut, t. III, p. 236 ; Preller, *Griech. Mythol.*, 2e édit., t. I, p. 627 ; Gerhard, *Griech. Mythol.*, § 438, 2, et 457, 4.

Pour Eschyle (*ap.* Etym. Gudian., *l. c.*) Zagreus est le Zeus des morts, celui qui reçoit tous les hommes dans son empire, l'époux de Gê.

(2) Pausan., VIII 7, 5.

(3) Clem. Alex., *Protrept.*, II, p. 15, ed. Potter ; Procl., *Theol.*, V, 35, p. 322 ; Orph., *Hymn.*, XXX, 31 ; voy. Lobeck, *Aglaophamus*, p. 554.

(4) Lobeck, p. 555.

(5) Clem. Alex. *Protrept.*, II, p. 15, ed. Potter ; Arnob., *Adv. gent.*, V, 19 ; voy. Lobeck, p. 699.

(6) Clem. Alex., *l. c.* ; Arnob, *l. c.* ; Cornut., *De nat. deor.*, 30 ; Tzetz. *ad* Lycophr., *Cassandr.*, 355.

(7) Clem. Alex., *l. c.* ; Arnob., *l. c.* ; Procl., *In Cratyl.*, p. 115 ; *In Tim.*, III, p. 184 ; Firmic. Matern., *De error. profan. relig.*, p. 423, ed. Gronov.

(8) Procl., *In Cratyl.*, p. 82 ; cf. p. 59 et 114 ; Dio Chrysost., *Orat.* XXX, p. 550 ; Olympiodor., *In Phaedon.*, *ap.* Mustoxyd. et Schin., *Anecd.*, part. IV, p. 4 ; cf. Marsil. Ficin., l. IX, *Ennead.* I, p. 83 et s.

(9) Dans le système d'interprétation orphique, la pomme de pin, στρόβιλος, κῶνος, qui surmonte le thyrse dionysiaque, est envisagée comme un emblème de ce cœur de Zagreus : Suid., *v.* κωνοφόρος.

(10) Clem. Alex. *l. c.* ; Arnob., *l. c.* ; Hygin., *Fab.*, 168 ; Firmic. Matern., *l. c.* ; voy. Lobeck, *Aglaopham.*, p. 559 et s.

(11) Lobeck, p. 561.

(12) Clem. Alex., *l. c.* ; voy. Lobeck, p. 564.

(13) Procl., *In Tim.*, III, p. 200 ; Schol. *ad* Lycophr., *Cassandr.*, 208.

(14) Clem. Alex., *l. c.* ; Arnob., *l. c.*

(15) Schol. *ad* Lycophr., *l. c.* ; Etym. Magn., *v.* Δέλφικα.

(16) Tatian., *Orat. ad Graec.*, 13 ; Philochor., *ap.* Johan. Malal., II, p. 45 ; Cedren., *Compend.*, t. I, p. 43 ; Syncell., t. I, p. 36, éd. de Bonn ; cf. Lobeck, p. 572 et s. ; Chr. Petersen, dans le *Philologus*, 1860, p. 79 et s.

ensuite et reprit sa place glorieuse dans l'Olympe (1). Suivant une autre version, Zeus fit avaler à Sémélé dans un breuvage le cœur du jeune dieu, où s'était concentrée toute sa vie, et rendit par là cette héroïne enceinte d'une nouvelle incarnation du même personnage, qui fut le Dionysos thébain (2).

Telle était l'histoire qu'Onomacrite racontait dans un de ses poëmes. Pausanias (3) l'accuse formellement de l'avoir inventée, de même qu'Athénagore (4) et Tatien (5) attribuent non moins formellement aux Orphiques l'introduction chez les Grecs de la fable de la naissance du dieu, produit par Zeus métamorphosé en serpent. Pourtant, comme l'ont remarqué Creuzer (6), Ottfried Müller (7) et Schwenck (8), il est difficile de croire que le faussaire de la cour des Pisistratides ait forgé cette légende de toutes pièces. En réalité, c'est un mythe d'origine étrangère qu'Onomacrite et les Orphiques greffèrent sur des traditions qui existaient déjà chez les Grecs, mais à l'état vague et imparfaitement déterminé jusqu'alors. La notion d'une mort du dieu n'était pas absolument étrangère à la conception primitive du Dionysos hellénique ; elle tenait à un ensemble d'idées symboliques que l'on trouve déjà très-nettement développées dans le Rig-Véda, au sujet du dieu *Soma*, son prototype originaire (9). A Delphes, où Onomacrite plaça la sépulture de Zagreus, on montrait depuis une haute antiquité le tombeau de Dionysos (10), et les cinq prêtres de noble race appelés Ὅσιοι y offraient, à époque fixe, un sacrifice mystérieux en souvenir du trépas du dieu (11). Mais les traditions sur cette mort de Dionysos (12) avaient pris plutôt dans la Grèce la forme adoucie d'une

(1) Procl., *In Tim.*, V, p. 313; Justin. Mart., *Contr. Tryphon.*, p. 295; voy. Lobeck, p. 562.

(2) Hygin., *Fab.*, 168; Nonn., *Dionys.*, XXIV, 48; Commodian., *Instruct.*, p. 29, ed. Rigault; p. 624, ed. Galland; *Hymn. in Minerv.*, *ap.* Wakefield, *Silv. critic.*, part. IV, *sub fin.*; voy. Lobeck, p. 560.

(3) VIII, 7, 5.

(4) *Legat. pro Christ.*, 32.

(5) *Orat. ad Graec.*, 8.

(6) *Religions de l'antiquité*, trad. Guigniaut, t. III, p. 237 et s.

(7) *Prolegomen. z. ein. wissensch. Mythol.*, p. 390.

(8) *Mythologische Andeutungen*, p. 151 et s.

(9) Langlois, *Mém. de l'Acad. des Inscr.*, nouv. sér., t. XIX, 2e part., p. 354 et s.; Maury, *Histoire des Religions de la Grèce*, t. III, p 325.

(10) Philochor. et Dinarch. *ap.* Johan. Malal., II, p. 45; S. Cyrill., *Adv. Julian.*, X, p. 341.

On indique aussi une autre tombe de Dionysos à Thèbes : S. Cæsar., *Dial.* II, *Resp.* 112, p. 66, ed. Galland.

(11) Plutarch., *De Is. et Osir.*, 35. — D'après Plutarque, ce sacrifice avait lieu au moment des jours les plus courts de l'année et coïncidait avec la fête nocturne où les Thyiades, sur le Parnasse, réveillaient Dionysos *Licnitès*, c'est-à-dire le dieu nouveau-né porté dans le van mystique. La concordance voulue des deux cérémonies de mort et de renaissance, en rend la signification parfaitement claire.

(12) Plutarch., *De EI ap. Delph.*, 9; cf. Preller, *Griech. Mythol.*, t. I, p. 537.

Parmi les auteurs qui parlent de la sépulture de Dionysos à Delphes, les uns disent qu'il avait été tué par Lycurgue (Johan. Malal., *l. c.*; Cedren., *Compend.*, t. I, p. 43), les autres par Persée

descente du dieu aux enfers (1); à Delphes même, il en était probablement ainsi à l'origine, car on y célébrait une fête appelée *Héroïs*, en mémoire du voyage souterrain de Dionysos (2).

La légende de Zagreus a un caractère différent de celui de ces mythes proprement helléniques. Elle se rattache directement et étroitement à la famille des récits basés sur le dogme du dieu solaire mourant et ressuscitant périodiquement, dogme fondamental des religions de l'Asie antérieure, et en particulier de celles des peuples sémitiques (3). C'est, on ne saurait s'y méprendre, une forme particulière du grand mythe auquel en Égypte s'attache le nom d'Osiris, en Phrygie celui d'Attis, en Syrie et en Phénicie celui d'Adonis ou Tammuz (4). Les Orphiques l'ont emprunté à la Crète; c'est ce que Diodore de Sicile (5) dit formellement et ce que confirme un beau chœur des *Crétoises* d'Euripide (6), où Zagreus est nommé comme un dieu national de la Crète, où les principaux traits de sa légende sont rappelés par allusion, et où le tout est présenté comme formant l'objet d'une partie de ces mystères crétois dont parle aussi Diodore (7). C'est pour cela que le nouveau Dionysos des Orphiques, dans son enfance, resta toujours gardé par les Curètes, comme dans les traditions de son pays d'origine. La religion de la Crète était aux trois quarts phénicienne, à peine recouverte d'un léger vernis pélasgique et grec,

(Dinarch. *ap.* Euseb., *Chronic.*, p. 292, ed. Mai; *ap.* S. Cyrill., *Adv. Julian.*, X, p. 342). C'était, en effet, une tradition très-répandue que celle d'une lutte entre Dionysos et Persée (Euphor. *ap.* Meineke, *Fragm.*, p. 136; Ovid., *Metam.*, IV, 606; Nonn., *Dionys.*, XLVII, 475), dans laquelle le fils de Sémélé avait été vaincu et avait trouvé la mort (S. Augustin., *De civ. Dei*, XVII, 12; Schol. Vict. *ad Iliad.*, Ξ, 319; Eustath., *ad Iliad.*, p. 989). A Lerne, cette légende était combinée avec la donnée mystique qui identifiait Dionysos à Hadès et en faisait le roi des enfers; aussi tenait-elle une place importante dans les mystères locaux. Les traditions argiennes racontaient que Bacchus, venu des îles avec une armée de femmes, avait été vaincu par Persée (Pausan., II, 20, 3; 24, 1), puis les représentaient réconciliés et recevant en même temps les adorations (Pausan., II, 23, 7). Dans celles de Lerne même, Dionysos, tué par Persée, avait été jeté dans le lac Alcyonien (Schol. Vict. *ad Iliad.*, *l. c.*), où, lors de la célébration des mystères, on l'évoquait du fond des régions infernales (Pausan., II, 37, 5).

(1) Voy. Preller, *Demeter und Persephone*, p. 210 et s.; ma *Monographie de la Voie Sacrée éleusinienne*, t. I, p. 408, et mon article *Bacchus*, dans le *Dictionnaire des antiquités* de MM. Daremberg et Saglio, p. 609.

(2) Plutarch., *Quaest. graec.*, 12. — Il importe de remarquer que sur le beau miroir étrusque qui représente la réunion de Dionysos et de Sémélé, après cette descente du dieu aux enfers (*Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. I, pl. LVI A; Gerhard, *Etrusk. Spieg.*, t. I, pl. LXXXIII; Müller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. I, pl. LVI, nº 308), Apollon assiste à la scène, comme le dieu qui règne à Delphes et celui qui a réuni les membres dispersés de Zagreus pour leur donner la sépulture.

(3) Voy. Gerhard, *Griech. Mythol.*, § 1001, *N.* et *O.*

(4) Maury, *Histoire des Religions de la Grèce*, t. III, p. 326 et s.; voy. aussi ma *Monographie de la Voie Sacrée*, t. I, p. 413-417; et mes *Premières civilisations*, t. I, p. 378-390.

(5) V, 75.

(6) Euripid., *Fragm.* 476; *ap.* Porphyr., *De abstin. carn.*, IV, 19.

(7) V, 78.

qui se montrait surtout dans les noms des divinités et leur assimilation aux dieux helléniques (1). C'est donc dans ce pays que devait naturellement s'implanter d'abord et s'helléniser un mythe qui a gardé, comme celui de Zagreus, tous les traits essentiels de sa provenance asiatique. Le nom même de Ζαγρεύς, « le chasseur », rapproche le Dionysos emprunté par les Orphiques à cette île du dieu de Byblos et de Cypre, et achève de montrer qu'il n'était autre à l'origine que l'Adonis crétois. Son mythe y reproduisait presque trait pour trait, à une autre génération divine, celui de l'enfance et de l'éducation de Zeus (2), également né dans la Crète.

On voit ainsi où les Orphiques ont emprunté le mythe qu'ils greffèrent si habilement sur les traditions qui parlaient déjà d'une mort de Dionysos. Mais si le poëme d'Onomacrite popularisa définitivement l'histoire de Zagreus et en fit désormais un des points fondamentaux de l'Orphisme, ce mythe crétois avait commencé à se répandre en Grèce avant lui. Ainsi que l'a montré Ottfried Müller (3), un passage d'Hérodote (4) indique que le culte de Dionysos subit, au temps de Clisthène de Sicyone (vers 600 av. J.-C.), des altérations qui se lient manifestement à une introduction du mythe originaire de Crète dans la légende du fils de Sémélé. Dans les récits relatifs à Adraste, roi d'Argos, à la physionomie héroïque du personnage, laquelle a peut-être conservé quelques traits d'histoire primitive, se mêlent certaines particularités qui le rapprochent d'Adonis (5); un Adrastos figure dans les fables phrygiennes d'Attis (6); ce nom est étroitement apparenté à celui de l'Adrastée-Némésis de l'Asie-Mineure, dans laquelle on reconnaît une forme de l'Astarté syro-phénicienne (7); l'origine du roi d'Argos lui-même est en Crète (8). Il semble donc qu'à une époque fort antique il s'était établi une fusion entre le héros argien Adraste, et un Adrastos plus divin, analogue à Adonis et à Zagreus. On célébrait à Sicyone, au dire d'Hérodote, les malheurs d'Adraste dans des chœurs cycliques, de même que cela se pratiquait pour le dieu de la Syrie et de la Phénicie. Or, Clisthène substitua au culte d'Adraste celui de Dionysos, en l'honneur duquel il prescrivit

(1) Voy. la *Kreta* de Hœck, et Movers, *Die Phœnizier*, t. I, p. 27-32.

(2) Voy. ma *Monographie de la Voie Sacrée*, t. I, p. 403-405.

(3) *Prolegomen. z. ein. wissensch. Mythol.*, p. 395; cf. Maury, *Histoire des Religions de la Grèce*, t. III, p. 326.

(4) V, 67.

(5) Maury, t. III, p. 327.

(6) Ptol. Hephæst., p. 12, ed. Roulez; cf. Herodot., I, 35 et 45; Diod. Sic., IX, *Fragm.* 17.

(7) Christ. Walz, *De Nemesi Graecorum*, Tubingue, 1852; voy. aussi ce qu'en a dit M. L. Fivel dans la *Gazette archéologique*, 1878, p. 106.

(8) Apollodor., I, 9, 13; Antimach. *ap.* Pausan., VIII, 25, 5; cf. *Odyss.*, Λ, 236 et 258; Pindar., *Nem.*, V, 47.

des chœurs analogues. C'est le premier exemple où l'on voie apparaître dans le culte dionysiaque de la Grèce une fête commémorative de sa passion (τὰ πάθη, c'est l'expression d'Hérodote), et le fait ainsi rapporté par l'historien d'Halicarnasse indique le moment où la légende de Zagreus, venue de la Crète, commença à pénétrer sur le continent grec.

Mais dans la formation du mythe complet de Zagreus, tel que nous l'avons raconté, tout ne paraît pas avoir été pris à la Crète. On est en droit de croire que, pour la partie qui raconte la naissance du dieu, les Orphiques s'inspirèrent aussi du culte et des mythes du Sabazios de la Thrace, originaire de la Phrygie, où la métamorphose du dieu père en serpent pour séduire sa fille, était particulièrement développée (1). Cette donnée n'était pourtant pas étrangère au mythe crétois lui-même, car les tétradrachmes de la ville de Priansos (2) offrent l'image de Perséphoné, ou de la déesse indigène qui lui était assimilée, le torse nu comme une Aphrodite, assise sur un trône auprès d'un palmier et caressant le serpent qui se dresse devant elle. La relation de ce type avec le mythe de la naissance de Zagreus me paraît incontestable.

Quand les Orphiques eurent acquis une influence prépondérante dans le sanctuaire mystique d'Éleusis, Zagreus fut complétement assimilé à l'Iacchos des mystères éleusiniens (3). La confusion alla en se prononçant chaque jour davantage et devint si intime qu'à partir d'une certaine époque il est impossible de distinguer ce qui se rapporte à l'un et à l'autre. C'est alors que l'on parle du déchirement d'Iacchos, Ἰάκχου σπαραγμὸς (4); et cette expression est parfaitement conforme à ce qui se passait au même temps dans l'époptie d'Éleusis, où tout le mythe de Zagreus, depuis sa naissance jusqu'à son ensevelissement, était représenté sous les yeux des initiés et attribué à Iacchos ou Brimos (5).

(1) Voyez mon Étude sur *Sabazius*, dans la *Revue archéologique*, nouv. sér., t. XXVIII et XXIX, novembre et décembre 1874, et janvier 1875.

(2) Pellerin, *Médailles de peuples et de villes*, t. III, pl. c, nº 52; Mionnet, *Descr. de Méd. ant.*, t. II, p. 296, nºˢ 299 et 300; Ch. Lenormant, *Nouvelle galerie mythologique*, pl. XVIII, nº 3.

(3) Schol. *ad* Pindar., *Isthm.*, VII, 3; Arrian., *Exped. Alex.*, II, 16; Schol. *ad* Euripid., *Orest.*, 952; Schol. *ad* Aristophan., *Ran.*, 324; voy. Preller, *Griech. Mythol.*, t. I, p. 614; Maury, *Religions de la Grèce*, t. II, p. 365 et s.

(4) Lucian., *De saltat.*, 39.

(5) Voy. à ce sujet l'argumentation de Ch. Lenormant dans son *Mémoire sur les représentations qui avaient lieu dans les mystères d'Éleusis* : *Mém. de l'Acad. des Inscr.*, nouv. sér., t. XXIV, 1ʳᵉ part., p. 378-397 et p. 428-437. — Les deux témoignages les plus formels sont ceux de Tatien (*Orat. ad Graec.*, 13) et de l'auteur des *Philosophumena* (V, 8, p. 145, ed. Miller).

Les monuments où l'on peut reconnaître avec certitude des représentations du mythe de Zagreus sont peu nombreux ; même après son identification avec Iacchos, les œuvres de l'art restent en général fidèles aux anciennes données des mythes éleusiniens sur l'histoire de celui-ci et n'empruntent pas les traits qui étaient d'abord propres à Zagreus.

Panofka a très-exactement reconnu l'attentat de Zeus sur sa fille Perséphoné, dans la scène que retrace un morceau d'ambre qui faisait autrefois partie de la collection Pourtalès (1); le grand serpent dessiné au revers de ce sujet fait manifestement allusion à la métamorphose de Zeus. Mais la biche placée auprès de la jeune déesse enlevée, en la caractérisant comme une Diane plutôt que comme une Proserpine, semble indiquer que l'artiste s'y est inspiré des mythes thraces sur Sabazios et Bendis plus que des poésies orphiques sur la naissance de Zagreus (2).

En revanche, c'est bien au rôle de Zeus transformé en serpent dans le mythe spécial de la naissance de Zagreus, envisagé comme dieu national de la Crète, que se rapporte le type des tétradrachmes de Priansos que nous avons cités tout à l'heure. Il en est de même de celui de petites *litræ* d'argent de Sélinonte (3), où l'on a depuis longtemps reconnu ce sujet (4) et dont nous croyons utile de placer ici le dessin. On y voit sur une face Coré recevant le serpent dans son sein (5), et sur l'autre le taureau à face humaine, si habituellement figuré dans la numismatique de Sélinonte, comme sur celle de presque toutes les cités de la Sicile et de l'Italie méridionale. On l'explique d'ordinaire, sur les monnaies de Sélinonte, comme représentant le fleuve local Sélinos. Pourtant ici il est difficile de ne pas être frappé d'une liaison, trop remarquable pour être absolument fortuite, entre

(1) Panofka, *Cabinet Pourtalès*, pl. XX.

(2) Voy. Foucart, *Des associations religieuses chez les Grecs*, p. 78, et surtout ce que j'en ai dit dans la *Rev. archéol.*, nouv. sér., t. XXVIII (1874), p. 382 et s.

(3) Le développement du culte dionysiaque à Sélinonte est signalé par Pausanias, VI, 19, 20.

(4) Torremuzza, *Sicil. vet. num.*, pl. LXVI, n° 6; Eckhel, *Doctr. num. vet.*, t. I, p. 240; Millin, *Galerie mythologique*, pl. LXVI, n° 345; Reinganum, *Selinunt*, p. 174; Streber, *Ueber d. Stier mit d. Menschengesichte*, dans les *Abhandl. d. k. bayr. Akad.*, 1836, p. 504; Panofka, dans les *Mém. de l'Acad. de Berlin*, 1839, p. 22, note 7; Müller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. II, pl. VIII, n° 97; Gerhard, *Gesamm. akad. Abhandl.*, t. II, p. 56, note 86, et p. 551; Imhoof-Blumer, dans O. Benndorf, *Metopen von Selinunt*, p. 77, n^os^ 32-36, et p. 80 et s.; Overbeck, *Griech. Kunstmythologie*, t. II, p. 668, *Münztafel*, IX, n° 27.

(5) Cette représentation rappelle étroitement celle du bas-relief de Palatitza en Macédoine (Heuzey, *Mission de Macédoine*, p. 217, pl. XX *bis*), qui retrace aussi l'union de Zeus serpent et de Coré, mais en rapport cette fois avec le mythe et les thiases du Sabazios thraco-macédonien (voy. ce que j'en ai dit dans la *Rev. archéol.*, nouv. sér., t. XXVIII, 1874, p. 388).

les deux types de la pièce, si l'on se reporte au témoignage de Macrobe sur la représentation du Dionysos Hébon de la Campanie, sous les traits d'un taureau à face humaine barbue (1), et surtout au vers d'un hymne que Clément d'Alexandrie (2) cite à propos du mythe de la naissance du Dionysos des Orphiques, *πατὴρ ταύρου δράκων* (3). En effet, parmi les diverses formes de Dionysos, Zagreus est une des

(1) *Liberi Patris simulacra partim puerili aetate partim juvenili fingunt, praeterea* barbata specie, *senili quoque ut Graeci quem Bassarea, item quem Brisea appellant, et* ut in Campania tauriformem celebrant Hebonem : Macrob., *Saturn.*, I, 18.

Dans une célèbre intaille de la Galerie de Florence, où sa représentation est incontestable, ce Bacchus en taureau à face humaine emporte au-dessus des flots une Ménade tenant le thyrse : Gori, *Mus. Florent.*, t. II, pl. LVII, nº 2; *Gall. di Firenze*, t. V, pl. IX, nº 2; Wicar, *Gal. de Florence*, t. IV, pl. XLIII; Müller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. II, pl. XLV, nº 578.

(2) Clem. Alex., *Protrept.*, II, p. 14, ed. Potter; cf. Arnob., *Adv. gent.* V, 21; Firmic. Matern., *De error. profan. relig.*, 27.

(3) Nous sommes ainsi amené à toucher ici en passant à l'un des problèmes encore les plus difficiles et les plus compliqués de l'antiquité figurée, celui de la signification du type du taureau à face humaine dans la numismatique de l'Italie grecque et de la Sicile. Les antiquaires d'autrefois, se fondant sur le passage de Macrobe, n'hésitaient pas à y voir Dionysos Hébon (Eckhel, *Doctr. num. vet.*, t. I, p. 36, 40 et 121; Lanzi, *Opusc.*, p. 171 et s.); mais la question semble aujourd'hui tranchée en sens contraire, et d'après des faits d'un caractère très-positif on y reconnaît généralement les dieux des fleuves locaux (Minervini, *Bullet. archéol. Napol.*, t. III (1852), p. 62; Welcker, *Griechische Götterlehre*, t. II, p. 616; O. Jahn, *Archæol. Zeitung*, 1862, p. 322 et s.; voy. aussi l'intéressant mémoire de M. Percy Gardener sur les dieux des fleuves, publié en 1876 dans les *Transactions* de la Société Royale de Littérature de Londres). Pourtant, à côté de ces faits il en est d'autres, d'un caractère non moins significatif, qui se prêtent mal à cette explication, et qui semblent militer dans certains cas en faveur de celle qu'elle a remplacée. Si sur les monnaies de Néapolis de Campanie le taureau à face humaine est bien positivement caractérisé comme le fleuve Sébéthos — représenté sur d'autres monnaies, avec son nom, par une tête juvénile cornue (*Bullet. arch. Napol.*, 1852, pl. IV, nºs 1 et 2), — quand un flot d'eau s'échappe de sa bouche (*Bullet. arch. Napol.*, t. III, 1852, pl. IV, nº 8; *Archæol. Zeit.*, 1853, pl. LVIII, nº 16), d'autres fois il porte empreint sur son épaule un grand astre (Streber, *Abhandl. d. k. bayr. Akad.*, 1836, p. 526; *Rev. numismatique*, 1840, p. 397; Müller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. II, pl. XXXIII, nº 381), qui convient bien mieux à Dionysos comme φωσφόρος ἀστὴρ (Aristophan., *Ran.*, 340), ἀστροφαὴς (Eumolp. *ap.* Diod. Sic., I, 2) ou χοραγὸς ἄστρων (Sophocl., *Antig.*, 1146). Un tétradrachme de Catane, associant un Satyre au taureau à face humaine, donne clairement à celui-ci une signification dionysiaque (Torremuzza, *Sicil. vet. num.*, pl. XXXI, nº 7; Streber, mém. cit., p. 526; Müller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. II, pl. XXXIII, nº 380). Ainsi, tandis que le témoignage de Macrobe, que l'on ne saurait écarter, surtout confirmé qu'il est par l'intaille de Florence, atteste l'identité des représentations sous cette forme de Dionysos Hébon et les dieux fleuves, les particularités que les graveurs monétaires de l'Italie et de la Sicile ont jointes au type du taureau à face humaine, semblent caractériser celui-ci tantôt comme un Fleuve et tantôt comme un Bacchus. N'y a-t-il pas ici une ambiguïté voulue, cherchée dans un esprit de raffinement symbolique ? C'est déjà la conclusion à laquelle arrivaient, il y a trente ans, le duc de Luynes (*Nouv. ann. de l'Inst. arch.*, t. I, p. 385) et M. le baron de Witte (*Rev. numism.*, 1840, p. 397-404). Et en effet on ne saurait méconnaître des points de contact importants, au point de vue de la conception symbolique et religieuse, entre Dionysos, envisagé comme roi du principe humide, et les dieux des fleuves. (Outre les observations du duc de Luynes et de M. de Witte dans les travaux qui viennent d'être rappelés, voy. Panofka, *Musée Blacas*, p. 94, et ma *Monographie de la Voie Sacrée*, t. I, p. 288.)

plus essentiellement tauromorphes (1) ; dans le récit d'Onomacrite, il naissait comme le *παῖς ταυρόμορφος*. Aussi Gerhard, en présence d'une tête de marbre rouge du Musée de Berlin (2), qui représente Bacchus

enfant couronné de pampres et derrière se termine par une tête de jeune taureau, n'a pas hésité à l'appeler Zagreus (3).

Le dieu nouveau-né, de figure entièrement humaine, se voit sur un bas-relief du Vatican (4), jouant dans le van mystique, en Dio-

(1) Outre les passages cités plus haut, au commencement de cet article, voy. encore Auson., *Epigr*. 29 : *δίκερως Τιτανολέτης Διόνυσος*.

(2) Gerhard, *Berlin's antike Bildwerke*, n° 45 ; *Archæol. Zeitung*, 1851, pl. XXXIII.

(3) Gerhard, *Ueber den Bilderkreis von Eleusis*, 2e mémoire, p. 540, note 216.

(4) Gerhard, *Antike Bildwerke*, pl. CIV, n° 1 ; Müller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. II, pl. XXX, n° 412.

La composition, ou plutôt la série de compositions dont ce fragment faisait partie, est donnée dans son intégrité par l'ivoire de la collection Palagi, actuellement au Musée archéologique de Bologne, qui a formé originairement la partie antérieure d'un coffret (*Archæol. Zeit.*, 1846, pl. XXXVIII). On y voit, en effet, sans que rien ne les sépare, cinq scènes successives qui combinent les données de la naissance de Zagreus et de l'éducation du Dionysos Thébain. C'est d'abord l'enfantement du jeune dieu, qui naît de Proserpine ; la déesse est couchée sur un lit et vient de mettre au monde Bacchus, qu'Ilithyie tient dans ses bras. La scène suivante montre l'enfant divin couché dans le van, auprès duquel les Curètes exécutent leur danse armée pour étouffer le bruit de ses vagissements ; un personnage agenouillé présente un miroir au petit Bacchus, ce qui rappelle un des moyens par lesquels les Titans, dans les poésies orphiques, attiraient Zagreus pour le mettre à mort (Lobeck, *Aglaopham.*, p. 555). Un peu plus grand, le jeune dieu apparaît ensuite confié aux soins de Silène son précepteur, qui lui enseigne à chevaucher sur un bouc. Enfin, parvenu à l'adolescence et entouré d'un Pan, d'un Satyre et d'une Ménade, il s'exerce à conduire son char, traîné par deux panthères.

nysos Λικνίτης, le nom qui à Delphes était en rapport avec sa mort et sa résurrection périodique (1). Il y est placé sous la garde des Curètes, qui exécutent autour de lui leur danse armée, comme sur d'autres

monuments autour de Jupiter enfant. Le Satyre et le Silène, qu'on voit encore sur le même bas-relief, et qui sont les restes d'une série plus développée de personnages du thiase dionysiaque, y montrent le Zagreus crétois complétement identifié au Dionysos thébain.

Un autre bas-relief célèbre (2), conservé à la villa Albani et mal-

(1) Plutarch., *De Is. et Osir.*, 35.

(2) Zoëga, *Bassirilievi antichi*, pl. LXXXI; Müller-Wieseler, t. II, pl. XXX, nº 413.

heureusement fragmenté, retraçait sur un sarcophage les différentes scènes de l'enfance de Zagreus. On y voit encore un des Curètes armés qui dansaient auprès du berceau du dieu enfant, puis celui-ci saisi par deux Titans à l'aspect farouche, qui le mettent en pièces.

Je crois également, comme je l'ai déjà dit ailleurs (1), devoir rapporter au mythe du même dieu la peinture d'un beau vase découvert à Panticapée et conservé au Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg (2), peinture dont je joins ici une réduction. L'omphalos, placé

sur le premier plan, un peu à gauche, en donne suivant moi la clef; il figure ici le tombeau de *Zagreus*. *Perséphoné*, assise auprès de la sépulture de son fils, implore *Zeus* et lui demande de le ressusciter. *Pallas* l'assiste dans sa prière, comme la déesse qui a préservé de la destruction le cœur de l'enfant divin, où s'est concentrée sa vie et d'où sortira sa résurrection. *Hermès*, de l'autre côté, est là comme psychopompe, non-seulement comme le dieu qui conduit les âmes dans l'empire de Hadès, mais surtout comme celui qui chaque année en ramène Coré pour lui faire reprendre sa place dans l'Olympe; il rendra le même service au jeune Zagreus et le ramènera des demeures infernales sur l'ordre de son père. Athéné et Hermès reçoivent, du reste, Iacchos nouveau-né des mains de Coré sur un autre vase de Panticapée (3); après avoir présidé à sa naissance, ils présideront na-

(1) *Monographie de la Voie Sacrée*, t. I, p. 392 et suiv.

(2) *Compte-rendu de la Commission archéologique* de Saint-Pétersbourg, 1860, pl. II.

(3) *Compte-rendu de la Commission archéologique* de Saint-Pétersbourg, 1859, pl. I; Gerhard, *Bilderkreis von Eleusis*, 1er mémoire, pl. I.

turellement à sa résurrection, car le vase que nous expliquons appartient à un temps où l'assimilation d'Iacchos à Zagreus était déjà faite. *Nicé,* apportant la couronne à Zeus, est l'emblème de la victoire que le maître des dieux va remporter sur les Titans, meurtriers de son fils. A l'extrémité gauche, *Aphrodite,* le haut du corps s'étalant dans sa nudité, assise sur un siége, assiste à la scène. Est-elle là comme une sorte de dédoublement de Perséphoné? ou bien ne doit-on pas l'envisager en tant qu'*Aphrodite-Héra* (1), la forme juvénile de l'épouse de Zeus? Dans cette dernière hypothèse, la figure de femme qui s'appuie familièrement sur son épaule serait *Hébé,* que nous voyons dans la même attitude auprès de Héra sur un autre vase de la même provenance, où elle est désignée par son nom (2). A l'extrémité opposée, le groupe de *Séléné* montée sur un cheval (3) et de *Pan Phosphoros* ou *Lycæos,* personnification de l'aube, qui précède si souvent les divinités de la lumière sur les monuments de l'art (4), exprime l'idée que le jour va succéder à la nuit quand le jeune dieu renaîtra. L'assimilation des deux courses, diurne et annuelle, du soleil est constante dans les religions antiques. Si le dieu lumineux semble chaque année, au moment de l'hiver, disparaître et mourir pour s'enfoncer dans les régions inférieures, d'où il ressortira au printemps avec une jeunesse et une vie nouvelles, il s'éteint de même chaque soir pour renaître le matin.

Le revers du vase de Panticapée, que nous reproduisons aussi, représente le jeune dieu ressuscité, en opposition avec le moment où il était mort; *Dionysos,* florissant de jeunesse et de beauté, dans tout l'éclat de son triomphe et de sa gloire, y est assis au milieu des *Ménades.*

(1) Pausan., III, 13, 6.

(2) *Compte-rendu,* etc., de Saint-Pétersbourg, 1861, pl. III.

Sur l'association de Héra et d'Hébé, voy. Panofka, *Ann. de l'Inst. arch.,* t. IV, p. 223-230. Devant la statue chryséléphantine de Héra assise, par Polyclète, à l'Héræon d'Argos, était placée une statue d'Hébé par Naucydès (Pausan., II, 17, 5; Overbeck, *Griech. Kunstmythologie,* t. II, p. 41 et 44); le groupement des deux figures est représenté sur une monnaie d'Argos, de l'époque impériale (Overbeck, t. II, *Münztafel,* III, n° 1).

(3) Voy. Stephani, *Compte-rendu,* 1860, p. 43 et suiv.

(4) Entre autres exemples, Ch. Lenormant et J. de Witte, *Él. des mon. céramogr.,* t. II, pl. CXI et CXIV.

Voici maintenant une peinture céramique qui a été publiée et parfaitement bien expliquée par M. Minervini (1). *Zeus,* armé du foudre et monté dans un quadrige auquel *Hermès* sert de conducteur, accourt pour combattre un personnage armé du bouclier et d'une longue lance, tels que sont ordinairement représentés les adversaires des dieux dans les Gigantomachies des vases peints. Celui-ci s'avance au combat contre le maître de l'Olympe, montant un char que traînent deux panthères. C'est *un des Titans* meurtriers de Dionysos, qui, comme trophée de victoire, s'est emparé du char de sa victime; Zeus va le châtier en le frappant de sa foudre. Entre les chars des deux

antagonistes, comme dans beaucoup des représentations de la fureur de Lycurgue ou de la mort de Penthée, *Lyssa*, la personnification de la Rage, vêtue comme une Ménade (2), agite sa torche et brandit deux javelots.

Cette peinture est tracée sur le col d'un grand vase de Ruvo, et le sujet qui, placé immédiatement au-dessous, est dessiné sur la panse du même vase (3), la met directement en rapport avec les représentations sacrées de l'époptie d'Éleusis. En effet, cet autre sujet, que nous reproduisons à son tour (4), offre, comme l'a déjà remarqué Guigniaut (5), le symbole que l'auteur des *Philosophumena* (6) appelle « le

(1) *Monumenti inediti posseduti da Raffaele Barone*, p. 100 et s., pl. XXI.

(2) *Λύσσα μανάς*, dit le fragment d'un tragique cité par Plutarque, *Amator.*, p. 757.—M. P. Knapp vient de traiter dans un Mémoire spécial la question de l'affinité de représentation de certaines Ménades et des Érinnyes : *Archæol Zeit.*, 1878, p. 145 et s.

(3) Minervini, ouvr. cit., pl. XXII, nº 1.

(4) Nous supprimons seulement une partie des personnages qui de chaque côté apportent des offrandes.

(5) *Mém. de l'Acad. des Inscr.*, nouv. sér., t. XXI, 2e part., p. 211.

(6) V, 8, p. 115, ed. Miller.

plus grand, le plus merveilleux et le plus parfait mystère de l'époptie », τὸ μέγα καὶ θαυμαστὸν καὶ τελειότατον ἐκεῖ μυστήριον, les épis moissonnés, τεθερισμένος στάχυς, que l'on montrait en silence, ἐν σιωπῇ, pour couronner le spectacle de la *pannychis* mystique de Déméter et de sa fille. Ils sont placés sous une sorte d'édicule ou de naos, et des adorateurs de l'un et de l'autre sexe, des initiés, viennent y apporter des offrandes diverses.

Deux compositions encore se voient sur le revers du même vase et complètent l'enseignement de celle-ci, car elles ont trait aux « belles espérances », καλαὶ ἐλπίδες (1), promises aux mystes au delà de la mort (2). C'est d'abord (3) le jeune coureur qui vient d'atteindre avec son cheval le terme de la carrière, et à qui Nicé présente la couronne et la bandelette (4) du vainqueur. C'est ensuite (5) l'éphèbe héroïsé, reçu dans le monde des morts, au sein des bosquets éternels décrits par Pindare (6) et par l'auteur de l'*Axiochos* (7), par la déesse funèbre dont il va devenir l'époux mystique (8), que cette déesse soit Persé-

(1) Isocrat., *Panegyric.*, p. 59; *Symmach.*, p. 266; Philem., *Fragm.* 90; cf. Lobeck, *Aglaopham.*, p. 70.

(2) Homer., *Hymn. in Cer.*, 480-482; Sophocl. ap. Plutarch, *De audiend. poët.*, p. 81, ed. Wyttenbach; Plat., *Phaedr.*, p. 194, ed. Bekker; Plutarch., *Fragm. de immort. anim.*, ap. Stob., *Florileg.*, CCLXXIV, p. 884 et 885.

(3) Minervini, ouvr. cit., pl. XXII, n° 2.

(4) Cf. la formule mystique νικήσαντα ταινιοῦσθαι (Aristophan., *Ran.*, 392), et ce que dit Virgile (*Æneid.*, VI, 665) des habitants des Champs-Élysées :

Omnibus his nivea cinguntur tempora vitta.

(5) Minervini, ouvr. cit., pl. XXII, n° 3.

(6) *Olymp.*, II, 64 et s.

(7) P. 545, ed. Bekker.

(8) Ch. Lenormant et J. de Witte, *Él. des mon. céramogr.*, t. II, p. 64 et s.; *Rev. archéol.*, 1re sér., t. I, p. 550 et s.; voy. aussi ma *Monographie de la Voie Sacrée*, t. I, p. 50-61.

phoné elle-même, comme dans la donnée la plus habituelle (1), ou doive recevoir le nom allégorique d'*Eudæmonia,* la béatitude personnifiée, comme sur un vase célèbre (2).

Aux monuments, déjà connus par d'autres publications, qui viennent d'être énumérés, je crois pouvoir en joindre un autre, encore inédit (3). C'est une admirable cylix à figures rouges, de Vulci, qui fait partie des collections si généreusement données par le duc de Luynes au Cabinet des médailles de la Bibliothèque Nationale. Nos planches 3, 4 et 5 en reproduisent les peintures, qui sont du plus beau style et de la meilleure époque.

L'intérieur nous montre *Perséphoné* couronnée de laurier (4), parée de bijoux, vêtue d'une fine tunique et d'un himation qui enveloppe ses jambes, assise sur un siége à dossier et tenant sur ses genoux le jeune *Zagreus,* représenté comme un enfant à tête de taureau (5). Dans le champ, une ciste ronde à couvercle est suspendue à un crochet, ce qui indique que la déesse a été représentée dans l'intérieur de son thalamos nuptial. On pourrait être tenté de voir ici Pasiphaé, quand elle vient d'être mère du Minotaure, et c'est ainsi que la peinture a été interprétée par ceux qui l'ont les premiers décrite (6). Mais

(1) Simonid., *ap.* Anthol. Palat.; VII, 507; Brunck, *Analect.*, t. III, part. II, p. 205; *Corp. inscr. graec.*, n° 2237; Auson., *Epitaph.*, 33 et l'épitaphe athénienne publiée dans ma *Monographie de la Voie Sacrée,* t. I, p. 50.

(2) Minervini, *Illustrazione di un antico vaso di Ruvo, memoria presentata all' Accademia Pontaniana,* Naples, 1845, in-4°; Ch. Lenormant et J. de Witte, *Él. des mon. céramogr.*, t. IV, pl. LXXXIV.

(3) Je l'ai déjà signalé ailleurs comme retraçant le mythe de Zagreus : *Monographie de la Voie Sacrée,* t. I, p. 441. Simultanément M. Stephani l'interprétait de même, d'après les descriptions qui en avaient été données : *Compte-rendu de la Commission archéologique* de Saint-Pétersbourg, 1863, p. 119 et s.

(4) Les feuilles de cette couronne sont trop grandes pour que l'on y reconnaisse le myrte, l'arbre dont la verdure conviendrait le mieux à la parure de Perséphoné. Le laurier n'est pas mis d'ordinaire en rapport avec cette déesse; mais déjà dans les hymnes homériques (XXVI, 9) il est attribué à Dionysos. Les poëtes l'associent fréquemment au lierre parmi les végétaux bachiques (Pausan., VIII, 39, 4; Horat., *Od.*, I, 1, 29; Ovid., *Art. amat.*, III, 411; *Trist.*, I, 7, 2; Varr. *ap.* Serv., *ad* Virg., *Ecl.*, VIII, 12). Sur un vase peint, un des Centaures du thiase dionysiaque porte une grande branche d'un laurier sacré, d'où pendent des bandelettes, un petit tableau votif et un oiseau présenté en offrande (Tischbein, t. I, pl. XLII, édit. de Florence; Müller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst,* t. II, pl. XLVI, n° 587).

(5) Ταυροκέφαλος γὰρ φαντάζεται καὶ ζωγραφεῖται : Tzetz. *ad* Lycophr., *Cassandr.*, 1237.

Le même auteur appelle Dionysos Ταυρόκρανος, et Nonnos (*Dionys.*, VII, 324; XVIII, 95) lui donne l'épithète de Ταυρόκραιρος.

(6) E. Braun, *Bullet. de l'Inst. arch.*, 1847, p. 121; Panofka, *Archæol. Zeitung, Archæol. Anzeiger*, 1837, p. 22*; J. de Witte, *Archæol. Zeitung, Archæol. Anzeiger*, 1850, p. 213*.

Un bas-relief antique du Palais Grimani, à Venise, représentant également un enfant à tête de taureau sur les genoux de sa mère, a été aussi expliqué par Thiersch *(Reisen in Italien*, p. 257) comme offrant Pasiphaé et le Minotaure. Mais M. Stephani *(Compte-rendu*, 1863, p. 119) y a reconnu encore Perséphoné et Zagreus. Il remarque avec raison que l'éducation du Minotaure ne

le personnage de Perséphoné me paraît déterminé de la manière la plus formelle par l'oie qui l'accompagne; l'oie, symbole tellurique (1), qui appartient d'une manière spéciale à l'Hercyna de Lébadée (2), est mise dans la légende de celle-ci en rapport direct avec la fille de Déméter (3), et en effet compte au premier rang de ses animaux sacrés (4). C'est principalement sur les vases peints que l'oie figure auprès de Proserpine (5), comme aussi dans quelques terres-cuites (6). Remarquons, du reste, qu'il existe une analogie étroite entre le Minotaure et le Dionysos infernal (7), et que Pasiphaé, en qualité de personnification lunaire (8), est aussi apparentée de près à Perséphoné (9); l'Aphrodite Phersephassa, ou Vénus-Proserpine, était quelquefois appelée *Pasiphaëssa* (10). Dans les fables crétoises, la naissance du Minotaure, enfanté par Pasiphaé, reproduit parmi les héros la génération du Zagreus tauromorphe, issu de Coré (11). Il était donc naturel que

tient aucune place dans la fable antique, tandis que celle du Dionysos orphique en occupe une très-grande, et que la naissance de Dionysos, sous toutes ses formes, est un des sujets qui ont le plus inspiré les artistes.

(1) Creuzer, *Abbild. zu Symbolik*, p. 59 et s.

(2) Pausan., IX, 39, 4; voy. Preller, *Demeter und Persephone*, p. 170; Welcker, *Griech. Gœtterlehre*, t. II, p. 490.

(3) Voy. le vase peint qui représente l'aventure de Coré et d'Hercyna, conformément à la légende de Lébadée : *Bullet. arch. Napol.*, nouv. sér., t. IV, pl. XI.

(4) Gerhard, *Prodrom. mythol. Kunsterklär.*, p. 94, n. 101, et p. 131, n. 34; *Ueber den Bilderkreis von Eleusis*, p. 530, n. 180.

Le symbole de l'oie ou du canard, qui s'appelle aussi πηνέλοψ, établit un lien entre Perséphoné et l'héroïne Pénélope : J. de Witte, *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XIII, p. 261-272; Guigniaut, *Religions de l'antiquité*, t. III, p. 1034.

(5) Remarquons que précisément sur le vase de Ruvo dont nous citions tout à l'heure les peintures mystiques, une ayant trait à Zagreus, la Perséphoné qui reçoit le jeune initié dans ses bosquets infernaux, est caractérisée par l'oie qu'elle tient sur ses genoux.

(6) Gerhard, *Antike Bildwerke*, pl. XCVII, n° 3.

(7) J. de Witte, *Rev. numismatique*, 1840, p. 397-404.

(8) Hœck, *Kreta*, t. II, p. 57 et s.; Preller, *Griech. Mythol.*, t. II, p. 120.

(9) Sur le côté lunaire de Perséphoné, voyez Gerhard, *Griech. Mythol.*, § 429, 3.

Cicéron (*De nat. deor.*, III, 23) dit le Bacchus des mystères orphiques, c'est-à-dire Zagreus, fils de la Lune (cf. Ulpian., *ad* Demosth. *In Mid.*, p. 174). Dans les traditions spéciales de la ville de Lyctos de Crète, Dionysos était fils de Zeus et d'*Argé*, la blanche, la brillante (Pseudo-Plutarch., *De flumin.*, 16); ailleurs on le faisait fils de Zeus et d'Io (Diod. Sic., III, 74), autre personnification lunaire.

(10) Pseudo-Aristot., *De mirab. auscult.*, 133; Welcker, *Syllog. epigr. graec.*, n° 203; cf. Gerhard, *Hyperboreisch-rœmische Studien*, t. II, p. 170; Guigniaut, *Religions de l'antiquité*, t. III, p. 1060 et suiv.

Une *Pasiphaé* est donnée pour fille de Zeus et de Dioné, comme Aphrodite : Laurent. Lyd., *De mens.*, IV, 44. — Sur la parenté de l'héroïne crétoise et de la Vénus infernale, voy. Gerhard, *Griech. Mythol.*, § 364, 1.

(11) Il est vrai que, dans la fable de Pasiphaé, l'enfant tauromorphe n'est plus le fils d'un dieu serpent, mais d'un taureau tel que lui-même. Mais cette identité de nature entre le fils et le père a été virtuellement acceptée par les Orphiques, puisque, dans les données de la secte, le Zeus dont les amours incestueux rendent Coré mère de Zagreus est un Zeus-Dionysos, celui dont on dit :

Εἷς Ζεύς, εἷς Ἀΐδης, εἷς Ἥλιος, εἷς Διόνυσος

l'expression plastique, dans les œuvres de l'art, de deux mythes qui se ressemblaient tant, fût presque absolument identique et ne pût se distinguer qu'au moyen d'attributs accessoires, tels que l'oie qui sur notre vase caractérise formellement Perséphoné.

Du reste, la liaison fort claire qui, sur la cylix du Cabinet des médailles, existe entre les sujets peints à l'extérieur et celui qui décore l'intérieur, achève de prouver que celle-ci retrace la naissance de Dionysos-Zagreus, et non celle du Minotaure. Ce sont des scènes de Bacchanale du caractère le plus sauvage et le plus sanglant. De chaque côté, une *Ménade* ivre et armée du thyrse, entre *deux Satyres* nus, porteurs de thyrses et dansants, brandit un membre humain arraché, l'une un bras, l'autre une jambe avec le pied. C'est ainsi que, dans la tragédie d'Euripide (1), les Bacchantes rapportent en triomphe les débris de Penthée, déchiré dans leur fureur :

. . . . . Ἔφερε δ' ἡ μὲν ὠλένην
ἡ δ' ἴχνος αὐταῖς ἀρβύλαις. . . . .

Cependant il manque ici la figure essentielle et caractéristique dans une représentation du trépas de Penthée, celle d'Agavé portant la tête de son propre fils (2). Il semble donc que, tout en suivant les indications du poëte, l'artiste n'ait pas voulu préciser d'une manière formelle le roi de Thèbes comme le personnage que les Ménades ont mis en pièces, aidées par les Satyres.

Souvenons-nous du rite des Omophagies (3), célébré à Chios (4), à Lesbos (5), à Ténédos (6), et originaire de Crète (7), où les Ménades et les Bacchants mordaient à belles dents dans les chairs pantelantes de la victime déchirée vivante. Cette victime était un taureau à Chios (8)

(Macrob., *Saturn.*, I, 18 et 23; Etym. Magn., *v.* Διόνυσος; voy. Lobeck, *Aglaopham.*, p. 745). Cf. la formule orphique rapportée par Clément d'Alexandrie (*Protrept.*, II, p. 14, ed. Potter; Arnob., *Adv. gent.*, V, 21; Firmic. Matern., *De error. profan. relig.*, 27) : Ταῦρος πατὴρ δράκοντος καὶ πατὴρ ταύρου δράκων. Le Dionysos tauromorphe que l'on évoquait la nuit à Lerne, sur les bords du lac Alcyonien, était appelé Βουγενής : Plutarch., *De Is. et Osir.*, 35.

(1) *Bacch.*, 1133.

(2) Voy. le bas-relief de l'autel de la Galerie de Florence : Spon, *Miscell. erud. antiq.*, p. 29; Montfaucon, *Antiquité expliquée*, t. I, pl. CLXV; Zannoni, *Gall. di Firenze*, t. IV, pl. XVI. — Pierre gravée : Cades, *Impr. gemm.*, cant. VI, n° 7; Müller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. II, pl. XXXVII, n° 438.

(3) Plutarch., *De defect. orac.*, 13; Clem. Alex., *Protrept.*, II, p. 15, ed. Potter; S. Epiphan., *Adv. haeres.*, III, p. 1092, Arnob., *Adv. gent.*, V, 19; Hesych., *v.* ὠμοφάγιον.

(4) Porphyr., *De abstin. carn.*, II, 55.

(5) Clem. Alex., *Protrept.*, II, p. 36, ed. Potter; Ælian., *Var. hist.*, XIII, 2.

(6) Ælian., *Nat. anim.*, XII, 34.

(7) Firmic. Matern., *De error. profan. relig.*, p. 9.

(8) De là le surnom de Ταυροφάγος donné au Dieu : Sophocl., *Fragm.* 602, ed. Nauck; cf. Schol. *ad* Aristoph., *Ran.*, 357.

et un veau à Ténédos (1); mais elle remplaçait un homme, mis en pièces tout vivant dans les usages primitifs (2). Aussi le Dionysos de Ténédos était-il appelé Ἀνθρωπορραίστης (3); et l'on sait qu'avant d'engager la bataille, à Salamine, Thémistocle immola trois jeunes prisonniers perses à Dionysos Omestès (4), dont le nom ne diffère guère de celui du Dionysos Omadios de Chios (5), auquel on dédiait l'immolation omophagique. Euripide (6) représente l'Omophagie en Crète, c'est-à-dire dans son berceau, comme étant une des cérémonies nocturnes en l'honneur de Zagreus :

Καὶ νυκτιπόλου Ζαγρέως βιοτὰς
Τάς τ'ὠμοφάγους δαῖτας τελέσας.

Plutarque (7) la met en rapport avec le déchirement, διασπασμὸς, de Dionysos, et on dit qu'elle n'était qu'une imitation et une réminiscence du sort qu'il a subi lui-même (8), donnée que la science moderne accepte et confirme (9). La victime de ce rite sanglant, d'abord humaine, puis animale, par suite de l'adoucissement des mœurs, est ainsi la représentation de Zagreus lui-même quand il devient la victime des Titans; elle tient sa place, elle s'identifie avec lui à tel point qu'en dévorant ses chairs en commun les Bacchants s'imaginent participer à la vertu du sacrifice où le fils de Zeus et de Coré a été offert

(1) D'où le Bacchus de Ténédos était qualifié de Μοσχοφάγον : Schol. *ad* Aristoph., *l. c.*

(2) Porphyr., *De abstin. carn.*, II, 55. — Le veau remplaçait un enfant à Ténédos ; cf. le Dionysos Βρεφοκτόνον : Tzetz. *ad* Lycophr., *Cassandr.*, 229.

Sur les antiques sacrifices humains en l'honneur de Dionysos, voy. Guigniaut, *Religions de l'antiquité*, t. III, p. 907.

(3) Ælian., *Nat. anim.*, XII, 34.

(4) Plutarch., *Themistocl.*, 13 ; *Pelopid.*, 21 ; *Aristid.*, 8. — Cf. encore, sur le Dionysos Omestès, Plutarch., *De cohib. ir.*, 13 ; Orph., *Hymn.*, LI, 7.

(5) Porphyr., *l. c.*

(6) *Fragm.*, 476.

(7) *De defect. orac.*, 13.

(8) Schol. *ad* Clem. Alex., t. IV, p. 119, ed. Klotz, Leipzig, 1831 : Ὠμὰ γὰρ ἤσθιον κρέα οἱ μυούμενοι Διονύσῳ, δεῖγμα τοῦτο τελούμενοι τοῦ σπαραγμοῦ ὃν ὑπέστη Διόνυσος ὑπὸ τῶν Μαινάδων. Ici le déchirement de Zagreus par les Titans se confond avec celui d'Orphée par les Ménades du Rhodope, combinaison du syncrétisme orphique dont on discerne quelques autres traces (Voy. Maury, *Histoire des Religions de la Grèce*, t. III, p. 331, et ma *Monographie de la Voie Sacrée*, t. I, p. 418). Le nom de *Bacchus-Orphée* appliqué par Ch. Lenormant (d'abord dans J. de Witte, *Catal. Durand*, nº 115 ; puis dans les *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XVII, p. 125-129) à l'aède jouant de la lyre qui, sur un vase peint en rapport évident avec les mystères de l'Italie méridionale (*Ann. de l'Inst. arch.*, t. XVII, pl. M ; Ch. Lenormant et J. de Witte, *Él. des mon. céramogr.*, t. IV, pl. LXXXI), remplace Dionysos dans ses relations avec le Satyre Prosymnos, par une assimilation de la descente aux enfers d'Orphée et de celle du dieu, — ce nom, qui avait d'abord étonné les archéologues et que Gerhard repoussait, trouve ainsi sa justification.

(9) Creuzer, *Religions de l'antiquité*, trad. Guigniaut, t. III, p. 230 ; Ottfr. Müller, *Prolegomen. z. ein. wissensch. Mythol.*, p. 390 ; Welcker, *Griech. Gœtterl.*, t. II, p. 630 ; voy. aussi ma *Monographie de la Voie Sacrée*, t. I, p. 410.

en holocauste et puiser les germes d'une vie nouvelle, d'une régénération, dans ce sang divin auquel on attribuait toute production et toute croissance (1).

A la lueur de ces observations, il me semble que l'enchaînement et la signification des sujets retracés sur la cylix du Cabinet des Médailles deviennent claires. A l'intérieur nous y avons Zagreus nouveau-né sur les genoux de sa mère Coré; à l'extérieur les Ménades qui, mêlées aux Satyres, portent les membres de la victime humaine déchirée dans l'Omophagie, victime qui est une représentation typique de Zagreus; ce sont, si l'on veut, les membres d'Orphée, devenu pour la secte qui prenait son nom, un véritable Dionysos mis en pièces par les Ménades (2). Les deux points principaux de l'histoire du dieu, sa naissance et sa passion, sont ainsi rappelés côte à côte sur ce monument. Le peintre céramiste s'y est inspiré des fables de la Crète, et surtout des poésies d'Onomacrite et de ses émules. C'est là précisément ce qui fait le grand intérêt de ce vase, car je ne connais pas de monument d'art d'une date aussi haute où l'influence de l'Orphisme soit aussi manifeste. Mais l'âge historique qui s'étend de Périclès à Alexandre a été peut-être l'époque où les doctrines de cette école ont eu le plus de puissance et de popularité. C'est alors qu'Euripide, dans sa tragédie des *Crétoises*, attribuait aux initiés des mystères de la Crète, qui avaient pratiqué l'Omophagie en l'honneur de Zagreus, les pratiques constituant la « Vie orphique » (3); c'est alors que ce poëte tragique, qui, sans appartenir positivement à la secte, avait une grande propension pour ses doctrines et la laisse à chaque instant percer dans ce qu'il a écrit, représentait en termes formels son Hippolyte comme suivant les préceptes de cette discipline (4), et en faisait à cette occasion un type de pureté sur lequel il a répandu le plus grand charme (5).

François LENORMANT.

(1) Voy. Maury, *Histoire des Religions de la Grèce*, t. III, p. 329.

Chez les Orphiques, cette idée de la vie puisée dans le sang du Dionysos mystique avait donné naissance à la doctrine, reproduite aussi par les Néoplatoniciens, d'après laquelle les hommes, étant issus des Titans qui avaient dévoré Zagreus, devaient à cette circonstance de participer à la vie communiquée par le pouvoir dionysiaque, « ὁ ἐν ἡμῖν νοῦς Διονυσιακός ἐστι καὶ ἄγαλμα τοῦ Διονύσου : Procl., *In Cratyl.*, p. 82; cf. p. 59 et 114; S. Johan. Chrysost., *Orat.*, XXX, p. 550; Olympiodor., *In Phaedon.*, *ap.* Mustoxyd. et Schin., *Anecdot.*, part. IV, p. 4; cf. Marsil. Ficin., IX, *Ennead.* I, p. 83 et suiv.

(2) Voy. la note 8 de la p. précédente.

(3) Euripid., *Fragm.* 476.

Sur la « Vie orphique » : Plat., *De leg.*, VI, 22, p. 256, ed. Bekker; voy. aussi le Mémoire de l'abbé Fraguier, dans les *Mém. de l'Acad. des Inscr.*, anc. sér., t. V, p. 117 et s.; Lobeck, *Aglaopham.*, p. 244-255.

(4) *Hippolyt.*, 948-955.

(5) Voy. Walckenaer, *ad* Euripid. *Hippolyt.*, p. 206; Ottfr. Müller, *Proleg. z. ein. wissensch. Mythol.*, p. 384.

LES VASES ÉTRUSCO-CAMPANIENS.

(PLANCHE 6.)

L'art industriel de l'antiquité classique a produit un genre de vases qui se distingue par son vernis noir et brillant, ses formes élégantes et les reliefs de style proprement grec ou heureusement imité du grec, reliefs obtenus par le moulage, qui dessinent des ornements, des têtes ou des figures. Jusqu'à présent cette classe de céramiques a plutôt obtenu l'admiration des amateurs et des artistes, qu'elle n'a attiré l'observation et l'étude attentive des archéologues. Sans doute plus d'un savant, comme MM. le baron de Witte, Helbig, Benndorf, Klügmann, Birch et d'autres encore (1), a dit quelques mots de l'importance des vases en question, de leur diffusion par un commerce étendu, de leurs fabriques, du temps où ils ont dû être exécutés, enfin de leur rapport avec l'histoire des vases peints. Mais les jugements de ces érudits ont été le résultat d'un coup d'œil éclairé par une pratique générale des monuments, plus que d'un examen spécial et minutieux des objets étudiés en eux-mêmes. Ils ont effleuré le sujet, mais ne l'ont pas creusé jusqu'au tuf; et celui-ci n'a pas été jusqu'à présent approfondi comme il le mérite.

Il me paraît donc qu'il y a lieu d'éclaircir plus complétement la question, de manière à faire aux vases à reliefs et à vernis noir brillant la place qui leur appartient dans la céramique ancienne, dans l'histoire de l'industrie gréco-italique. Ces points une fois bien établis, il en ressortira quelque lumière qui se reflétera sur les autres monuments de la même époque, dus à la transplantation de l'art grec dans l'Étrurie et à Rome, et à la fusion du génie des deux races, hellénique et italique.

Les vases de la classe dont nous traitons, ou leurs fragments, sont fréquemment rendus par les fouilles à la lumière, surtout dans l'Italie centrale. Il n'y a pas de musée en Europe qui n'en possède quelques échantillons. Mais le plus riche incontestablement en ce genre est le Musée Étrusque de Florence. C'est dans sa magnifique collection qu'ont été choisis les dix vases représentés dans la planche 6, comme spécimens de la nature des poteries que nous qualifions d'*étrusco-campaniennes,* ainsi que de l'élégance et de la variété de leurs formes.

(1) *Bullet. de l'Inst. arch.*, 1866, p. 242-246; 1867, p. 129; 1874, p. 82, 88 et 146; *Ann. de l'Inst. arch.*, 1872, p. 284-287; 1874, p. 295-297; Birch, *History of ancient pottery*, 2e édit., p. 164-168.

Le splendide cratère qui occupe le milieu de la planche respire dans toutes ses parties le goût hellénique le plus pur. On m'affirme que l'on en a découvert à Cumes un second, exactement pareil. Le bord en est garni d'un cercle d'oves, la panse entourée d'une double guirlande de pampres garnis de leurs grappes ; les anses cannelées reposent à leur naissance sur deux têtes de femmes en relief ; une base d'une extrême élégance supporte le pied et lui donne plus de hauteur. Cette forme de cratère reparaît plusieurs fois dans les monuments antiques, et il est bon d'observer que l'on en voit un presque semblable représenté sur une des séries de l'*aes grave* étrusque (1), laquelle a été attribuée avec beaucoup de vraisemblance à Arretium, siége d'une fabrication florissante de nos vases à reliefs et à vernis noir. Les deux amphores à la forme légère et élégante, au col étroit, dont les anses cannelées se recourbent en s'enroulant à leur partie supérieure, et en bas s'attachent à la panse par un masque de Silène couronné de pampres, rappellent l'amphore, assez voisine de type, empreinte sur une série d'*aes grave* qui appartient au Latium ou au pays des Volsques (2). Les n^os^ 560 et 564 (3) sont deux variétés gracieuses de canthares au fond godronné, aux anses étroites, au pied allongé et tourné. Une double tête de Bacchus jeune, imberbe, le front armé de cornes de bélier, et de Nymphe de l'autre côté, forme le corps d'une œnochoé à embouchure tréflée. Une autre (n° 585), à l'anse élevée, sinueuse et cannelée, offre au point d'attache inférieure de cette anse un masque de Méduse avec deux serpents noués sous le menton. Plus simple est une œnochoé de la même forme, à panse cannelée et à embouchure tréflée. Enfin, deux des vases figurés dans la planche (n^os^ 563 et 565) rentrent dans les variétés du type de l'*ascos* (4). Le médaillon en relief, qui en décore la partie supérieure, offre sur l'un la tête de face de Neptune ou plutôt de l'Océan, sur l'autre un crabe semblable à celui des monnaies d'Agrigente ; de tels symboles semblent indiquer que ces petits vases n'étaient pas destinés à servir de lampes, comme le conjecturait M. Birch (5), mais à verser de l'eau goutte à goutte.

Les spécimens ainsi représentés, et que nous venons de décrire, donneront une idée des caractères essentiels de ces poteries, de la pureté et de l'élégance de l'art qui s'y déploie, mais non de la variété

(1) Marchi et Tessieri, *L'aes grave del Museo Kircheriano*, cl. III, pl. v.

(2) *Ibid.*, cl. I, pl. x.

(3) Ces numéros, visibles sur notre planche phototypique, sont ceux que les vases portent dans le Musée et sous lesquels ils sont inscrits aux inventaires.

(4) Ce sont de ceux dont l'embouchure est en bas et munie à l'intérieur d'un bord courbé et fortement rentrant, de manière à retenir, tant qu'on ne penchait pas le vase de ce côté, le liquide dont on le remplissait en versant d'en haut : voy. Brongniart, *Traité des arts céramiques*, t. I, p. 557.

(5) *History of ancient pottery*, 2e édit., p. 168.

indescriptible des formes que le génie des Grecs et celui des Étrusques ont prêtées aux vases à reliefs et à vernis noir. Depuis le cratère de grandes dimensions jusqu'au plus petit vase, on y remarque tous les types qui ont pu être employés aux usages domestiques, et spécialement au service de la table. On en fabriquait aussi pour les cérémonies funèbres et religieuses, et c'est de cette façon que l'on rencontre les vases en question déposés dans les tombes comme monuments du *silicernium*, des rites expiatoires ou de l'offrande suprême aux mânes du défunt. En particulier, les formes de la patère à ombilic central, du *simpulum* et du *colatorium* servant aux purifications, se rattachent certainement à une destination religieuse. Mais je pense qu'il s'agit toujours de rites privés et non publics, car dans ces derniers les anciens employaient exclusivement les ustensiles de bronze (1).

Ces poteries, à cause du soin et de la perfection apportés à leur fabrication technique, de l'excellente cuisson de leur terre, de leur vernis brillant, résistant et durable, furent, comme nous le montrerons, les plus recherchées et les plus généralement adoptées au IIIe siècle av. J.-C., alors que la peinture vasculaire descendait rapidement la pente de son déclin et tendait à sortir d'usage, et quand les vases rouges, ordinairement appelés Samiens, n'avaient pas encore fait leur apparition. A cette époque, les pauvres gens employaient des vases de terre plutôt grossière, sans vernis, ou revêtus d'une couleur soit rougeâtre, soit noirâtre; tels, par exemple, étaient ceux à conserver le vin et l'huile, ou bien les pots destinés aux esclaves. Les poteries à vernis noir brillant et à décors en relief, d'un prix plus élevé et d'une meilleure facture, tenaient alors la même place que la porcelaine dans nos usages modernes. C'est là que le génie d'invention et l'habileté de main du céramiste se donnaient carrière, en se conformant aux exigences délicates du goût classique dans le choix des formes et dans la composition des ornements.

Une autre conclusion est à déduire de la couleur du vernis de ces vases, de leurs formes et de l'emploi constant du relief à leur décoration : c'est qu'ils ont été imités de modèles de bronze, dont ils reproduisent toutes les données essentielles. On sait que l'habitude de copier en terre les vases de métal remonte à la plus haute antiquité en Grèce et en Étrurie. Les sortes de boutons circulaires que l'on remarque sur le bord ou sur la panse des vases étrusques de terre noire (*vasi di bucchero nero*, comme nous disons en italien), ne sont

(1) Pourtant, d'après Cicéron (*Paradox. stoic.*, 1), on y employait aussi la poterie : *Quid? a Numa Pompilio minusque gratas diis immortalibus capudines ac fictiles urnulas fuisse quam filicatas Saliorum pateras arbitramur ?* Il avait peut-être raison pour les temps primitifs de Rome.

pas autre chose que la reproduction des têtes des clous qui réunissaient les feuilles battues au marteau dont se composaient les plus anciens vases de bronze. C'est la même dispositiou naturelle à imiter les matières plus précieuses et plus nobles avec de plus vulgaires, qui conduisit vers le IIIe siècle, et peut-être antérieurement, à simuler en pâte de verre les gemmes pour en faire des intailles, des camées et de petits vases, où nous admirons encore la prodigieuse habileté du procédé technique.

De la même façon, vers le commencement du IIe siècle avant l'ère chrétienne, comme j'ai pu le constater à bien des reprises, dans l'Étrurie, et spécialement dans le pays de Volsinii, l'on imita les vases d'or et d'argent en revêtant d'une feuille de métal extraordinairement tenue des poteries de terre sans vernis, décorées de reliefs inspirés du style grec le plus élégant. A cette époque, on faisait un très-grand usage des vases de bronze repoussés et ciselés, qui sont en tout pareils aux poteries à vernis noir brillant et souvent se rencontrent dans les mêmes tombes. Nous pouvons ainsi observer l'art du même siècle dans les deux formes de la céramique et de la toreutique.

Dans ce qui touche à la décoration, il faut attacher une attention particulière aux têtes qui forment souvent le corps même du vase, et aux figures, groupées en plus ou moins grand nombre, des bas-reliefs qu'on observe sur d'autres. Les patères à ombilic central, qui servaient aux cérémonies religieuses, sont, plus fréquemment que les autres vases, ornées de semblables représentations, peut-être à cause de leur destination plus noble. On connaît le type de celle qui offre quatre quadriges guidés par Minerve, Diane, Mars et Hercule, quadriges audessus de l'attelage de chacun desquels vole une Victoire (1), comme sur les belles monnaies de Syracuse. Ce sujet, qui tourne autour de l'ombilic à l'intérieur de la patère, se retrouve souvent à Tarquinies, qui semble avoir été le lieu d'une fabrique des vases dont nous parlons. Sur une autre patère est figuré Ulysse, attaché au mât de son navire pour entendre les Sirènes. Une troisième est ornée de figures bachiques, qui prennent part à une procession solennelle se dirigeant vers un édicule, tendis qu'autour de l'ombilic on lit l'inscription du potier Canoleius (2). Au fond d'un petit poculum du Musée étrusque de Florence, on observe un Bacchus voluptueusement appuyé sur un Amour adolescent, et devant lui un Faune qui joue de la double flûte; sujet qui se reproduit sur les boîtes de miroir étrusques du IIIe siècle. Au fond

(1) Et non pas un Amour, comme a cru le voir M. Birch (ouvr. cit., p. 168).

(2) Benndorf, *Bullet. de l'Inst. arch.*, 1866, p. 242.

d'une autre patère, trouvée à Pæstum (1), le relief nous fait voir une femme assise sur un rocher, posant la main droite sur la base d'une statue de Pan ithyphallique, et auprès d'elle le groupe de l'Amour et de Pan. Des compositions variées ornent aussi les vases spécialement faits pour boire, et des guirlandes de lierre ou de pampres semblent les couronner, comme on l'observe aussi dans les vases d'argent. Ce serait un recueil intéressant et utile à faire que celui des décorations de ces produits des fabriques étrusco-campaniennes, qui nous révèlent l'esprit ornemental de l'art grec à une époque bien déterminée. Car si l'humble potier ne pouvait pas, retenu qu'il était par les exigences de son industrie et de son commerce, déployer la même fantaisie esthétique que les artistes renommés qui travaillaient les métaux, il devait suivre encore plus fidèlement qu'eux, plus servilement si l'on veut, le goût de son temps dans l'art et dans les usages de la vie, en s'inspirant exclusivement des sujets qui avaient la faveur publique. Il serait par-dessus tout profitable d'établir des comparaisons avec les autres monuments du même âge, et avec les manifestations de la pensée grecque commençant à agir sur le *rude Latium*, qui par la force des armes s'était déjà ouvert la voie au travers du monde antique.

Bien que le caractère essentiel des vases étrusco-campaniens réside dans le vernis noir brillant qui s'étend uniformément sur toute leur surface, couvrant aussi les reliefs décoratifs, il y en a également des spécimens qui offrent, sur ce fond noir uni, une légère peinture exécutée à main levée. Ce sont le plus souvent des guirlandes de lierre ou de vigne, des festons, quelquefois aussi, mais plus rarement, de petites figures. La couleur employée est le bleu ou un noir plus terne que celui du vernis, de telle façon que ces ornements n'apparaissent pas bien, que leur dessin est souvent presque insaisissable. Ce n'est pas la peinture tirant l'œil qui se remarque sur d'autres vases à vernis noir, provenant de l'Italie méridionale, de la Grèce et des îles de l'Archipel; sur ces derniers, les tons qui dominent dans le décor sont le blanc et le jaune, et le style dénote une époque très-basse dans l'histoire de la peinture céramique. D'autres fois encore, sur nos vases étrusco-campaniens, quelques touches de couleur rehaussent, dans les reliefs, les yeux, la bouche et les bijoux des figures. Ces additions capricieuses au procédé technique primitif, inspirées par le goût et l'habitude de colorer la terre-cuite, ne sont jamais que secondaires. Elles ne modifient pas la donnée fondamentale de la poterie étrusco-campanienne, qui garde aussi, pendant tout le temps où elle est en usage, ses remarquables qualités : argile soigneusement purifiée et très-bien cuite, vernis

(1) *Bullet. de l'Inst. arch.*, 1874, p. 89.

noir dont le contact prolongé pendant bien des siècles avec l'humidité du sol n'altère point l'éclat. L'analyse donnée par Brongniart (1) des vases de Volterra, qui constituent en réalité simplement une des variétés de la classe, s'applique à la constitution chimique de tous.

J'en viens à parler des timbres et des inscriptions de potiers, qui déterminent les diverses fabriques et les provenances de ces vases. Les signes ou symboles distinctifs des fabricants sont imprimés dans le fond concave des patères, et répétés cinq ou six fois en cercle auprès du centre. C'est une palmette, une roue, des cercles concentriques, une fleur, un animal, etc. Au milieu de quelques coupes est la tête d'une divinité, souvent d'une Minerve pareille à celle des monnaies romano-campaniennes. De semblables sceaux, qui n'ont rien de capricieux, mais se répètent toujours de la même façon sur un grand nombre d'exemplaires différents, ne peuvent être que les marques propres de fabriques ou d'artisans. Mais quelquefois aussi nous avons la bonne fortune de rencontrer le nom du potier inscrit en lettres en relief, et ces inscriptions nous apprennent qu'un des principaux centres de production de semblable vaisselle était fixé dans la cité de Calès en Campanie, aujourd'hui Calvi.

Les antiques inscriptions figulines latines sont bien connues pour avoir été rassemblées et doctement commentées par Ritschl, M. Benndorf, M. Mommsen, et enfin, plus récemment, par le R. P. Garrucci (2). Tous s'accordent à les considérer comme antérieures au VII^e^ siècle de Rome.

Il nous suffira de rappeler les suivantes :

ʟ. CANOʟEIVS ʟ. F. FECIT. CAʟENOS

sur la patère avec une pompe bachique trouvée à Tarquinies.

RIITVS. GABINIO. C. S. CAʟIIBVS. FIICTII

au fond d'une patère provenant de Tarquinies. Le sens des lettres C. S. y reste très-obscur; on pourrait cependant y voir *Cai sigillator*, ce qui ferait de Retus le *figulus sigillator*, et de Caius le maître de la fabrique. En fait, sur une autre patère semblable, appartenant à M. le baron de Witte, à Paris :

C. GABINIO.... T. N. CAʟIINO

(1) *Traité des arts céramiques*, t. I, p. 414.

(2) Ritschl, *De fictilibus litteratis Latinorum antiquissimis*; Benndorf, *Bullet. de l'Inst. arch.*, 1866, p. 241-246; Th. Mommsen, *Vascula latina*, dans le t. I de l'*Ephemeris epigraphica*, p. 9 et s.; Garrucci, *Syllog. inscr. lat.*, n^os^ 498-505.

forme de nominatif archaïque qui se reproduit plusieurs fois dans l'épigraphie de ces vases de Calès. Par exemple, à l'intérieur d'une patère décorée de la figure de Scylla,

ᛈ· GABINIO

Sur une autre, avec le même sujet, qui a été trouvée à Calès même,

K. ATIᛈIO

Ce dernier nom se répète sur un moule de terre, également découvert à Calès, et sur d'autres fragments cités par Leo (1).

Aux inscriptions figulines déjà connues de la fabrique de Calès, je peux joindre quelques exemples inédits, relevés par moi dans diverses localités de l'Étrurie. Sur un fragment de coupe déterré à Chiusi apparaît le nom du potier MIIVA, *Meva*. Un autre fragment, trouvé près des ruines du théâtre antique de Fiesole, porte quatre fois imprimé dans un petit cercle, mais toujours mal venu, le nom .EMPR...V., peut-être *Sempronius*. Sur un manche d'ascos provenu récemment des fouilles de Télamon et déposé au Musée étrusque de Florence, on distingue les lettres en relief assez peu visibles ..RT...., peut-être *Sertorius*. On pourrait encore réunir quelques autres marques analogues, toujours latines; car je n'en connais qu'une seule grecque. C'est le nom ΜΕΝΕΜΑΧΟΥ, imprimé sous le fond d'une coupe à vernis noir brillant, décorée de feuillages du plus beau style, qui se trouve dans la collection Valeri à Toscanella (2). La marque ΗΡΑΚΛΕΙΔ[Η]Σ appartient, en effet, à un genre de poterie différent (3), bien que du même temps ou un peu postérieur, lequel consiste en petits gobelets de terre légère, sans vernis, décorés de branches de vigne au milieu desquelles se lit quelquefois en relief le nom du fabricant.

D'après les inscriptions rappelées tout à l'heure, on ne saurait douter que les principales fabriques des vases qui nous occupent n'aient été à Calès, d'où elles expédiaient leurs produits dans toute l'Italie, comme le firent, un siècle plus tard, les fabriques de vases rouges d'Arretium. Mais, de même qu'il advint aussi pour ces derniers, le style, l'industrie et l'imitation des vases noirs à vernis brillant se propagèrent de place en place. Ce fut d'abord dans quelques-unes des villes de la Campanie, puis dans l'Étrurie et dans d'autres contrées où l'art du potier

(1) *Bullet. de l'Inst. arch.*, 1874, p. 88.

(2) Benndorf, *Bullet. de l'Inst. arch.*, 1866, p. 244.

(3) Kœrte, *Bulletin de l'Inst. arch.*, 1877, p. 35.

était ancien et développé. L'extension de cette fabrication jusqu'au pied des Alpes fut due en grande partie à la conquête romaine. Nous en avons la preuve dans ce fait que les fragments de semblables poteries se rencontrent toujours avec des débris romains, et que les noms des potiers y sont écrits en latin, jamais au moyen des autres alphabets italiques. Et ici il est bon de noter que les fabriques de vases à vernis noir ne florirent à Calès qu'après l'établissement de la colonie romaine (421 de Rome). On y a découvert des fours à potier, de nombreux moules pour les vases et pour leurs reliefs (1), de telle façon que l'on pourrait faire un véritable traité sur les figulines de Calès. Laissant de côté la question de savoir s'il n'y existait pas déjà antérieurement des poteries, ce qui est assez probable, il est certain que c'est seulement après l'établissement de la colonie romaine qu'elles prirent une vogue supérieure à celles des autres cités campaniennes. Du reste, dans la même contrée on peut encore citer Nola et Cumes pour l'abondance des vases à vernis noir brillant qui s'y rencontrent dans les tombeaux. Cette *campana supellex* (2), qui au IIIe siècle av. J.-C. inondait les marchés, commençait dans le IIe à perdre quelques-unes de ses qualités séduisantes; n'offrant plus ses beaux reliefs d'autrefois, ayant laissé altérer l'éclat et la solidité de son vernis, elle était tout à fait méprisée sous Auguste, époque où elle ne se voyait plus qu'aux mains du vulgaire et des pauvres gens.

L'industrieuse Étrurie — qui au VIe siècle avait étendu sa puissance sur une portion de la Campanie et y avait fondé des colonies — même après qu'elle y eut perdu toute influence politique, continuait à entretenir avec ce pays des relations commerciales actives par terre et par mer. Il est donc naturel qu'elle ait accueilli promptement la nouvelle industrie des vases à reliefs et à vernis noir brillant, comme elle avait fait de celle des vases peints, que les cités grecques lui avaient transmise. La conquête que Rome avait faite des deux pays facilita les échanges mutuels, où la Cité souveraine trouvait son intérêt, et la *Via campana* conserva jusque sous l'Empire le souvenir de ces relations entretenues sous les auspices de l'autorité romaine. Leur activité au IIIe siècle est attestée par les trouvailles fréquentes en Étrurie de monnaies campaniennes autonomes, principalement de Neapolis et de Cumes, et d'espèces à la légende **ROMANO**.

Bien que Tarquinies fût beaucoup déchue de son ancienne splen-

(1) Zona, *Calvi antica e moderna*, p. 23; Novi, *Iscrizioni e monumenti*, p. 38.

J'ai entre mes mains un moule à timbrer les vases, découvert à Calvi, où, au milieu d'ornements à disposition trifoliée, est répété trois fois le nom abrégé en lettres latines archaïques ΓNA.

(2) Horat., *Sat.*, I, 6, 118.

deur et eût déjà reçu une colonie romaine, nous voyons par des tombeaux qu'elle conservait encore beaucoup de choses de ses vieux usages nationaux. Cette ville fut, avec Cæré, la première à adopter l'emploi des vases campaniens. A l'apparition de ceux-ci, l'on abandonna l'usage de la poterie proprement indigène, des vases dits *di bucchero nero*, dont l'emploi prévalait depuis les temps les plus reculés; et il en fut bientôt de même dans toute l'Étrurie. Aussi fut-ce également à Tarquinies que commença l'imitation étrusque des poteries à reliefs de la Campanie, imitation qui ne fut pas difficile aux Étrusques, déjà passés maîtres dans les procédés de la céramique et habitués à reproduire le style grec dans l'exécution des vase de bronze, que copiait la poterie campanienne. Il paraît hors de doute qu'il faille compter parmi les produits des fabriques des céramistes de Tarquinies les patères dont j'ai parlé plus haut, qui montrent autour de l'ombilic central des quadriges guidés par quatre divinités différentes; car on n'en a jamais rencontré d'exemplaires que dans les tombeaux de cette localité.

Encore plus certaine est l'existence de fabriques de ce genre de poteries à Volaterræ ou dans son voisinage. C'est là que l'on exécutait ces *situlæ* à large embouchure, à double anse simulée, adhérente au bord, qui reproduisent exactement des modèles de bronze (1). Au point où se réunissent ces deux anses, on a imité une feuille d'applique, montrant en relief la figure d'un jeune héros debout, avec une chlamyde sur les épaules, appuyé sur un épieu et ayant son chien près de lui. D'autres fois, au lieu de ce sujet, on y voit une palmette à nombreuses feuilles.

A Arretium, les vases à reliefs et à vernis noir brillant ont précédé les poteries rouges. J'en ai découvert une fabrique au-dessous de l'ancienne enceinte, vers le sud-ouest, avec les restes des fours et de très-nombreux fragments de petits vases cylindriques à large embouchure, d'un usage incertain; ces débris de fabrique portaient les traces manifestes d'une destruction violente. Outre les monnaies romano-campaniennes fréquemment déterrées à Arezzo, il est à signaler qu'une pièce d'argent de Calès avec la légende CAVENO et le type de la Victoire dans un bige, fut découverte en creusant les fondations de la gare du chemin de fer.

Peut-être des manufactures du même genre étaient-elles établies à Clusium. C'est ce que donne à soupçonner la quantité de vases étrusco-campaniens que l'on y découvre. Et il faut sans doute attacher quelque importance dans la question à une inscription de l'âge antérieur

(1) Birch, *History of ancient pottery*, 2e édit., p. 165.

à Auguste, qui a été découverte il y a peu d'années à Chiusi. Elle est gravée en grandes lettres sur un bloc de travertin.

T· VENIDIVS· Q· F· ARN· KALENVS
Q· ET· AED· (1)

De tous les faits qui viennent d'être exposés résulte que la poterie à reliefs et à vernis noir brillant a son origine en Campanie, que c'est de là qu'elle se propagea en Étrurie et y fut principalement imitée. Ainsi le nom d'*étrusco-campanienne*, qui lui a été donné, est le mieux approprié pour la distinguer des autres genres de céramique de la féconde antiquité. Maintenant il importe d'en fixer l'époque avec plus de précision que l'on n'a fait jusqu'ici, pour tirer de cette détermination de date des éléments de comparaison utiles à la science. En faisant connaître, il y a sept ans, un groupe important d'antiques sépultures découvertes à Arezzo, j'ai indiqué, par d'autres arguments que ceux dont je me sers dans ce travail, le IIIe siècle av. J.-C. comme le temps où les vases dont je parle étaient en usage. Et cette conclusion a été confirmée par des trouvailles ultérieures, ainsi que par les observations personnelles d'archéologues d'une haute valeur. On peut dire en peu de mots que les procédés techniques, le style grec si plein d'élégance qui se manifeste dans les formes et dans les reliefs décoratifs, appartiennent manifestement à l'époque indiquée. La paléographie des inscriptions latines, que présente une partie de ces vases, a été reconnue par Ritschl, par M. Mommsen et par le R. P. Garrucci, comme ne pouvant pas être reportée au-dessous du VIe siècle de Rome. La forme syntaxique qui consiste à placer l'ethnique *Calenus* après *fecit* est conforme à la rédaction des signatures d'artistes grecs d'époque ancienne (2). Mais ce qui est surtout décisif, ce sont les monnaies qui se rencontrent dans les mêmes tombeaux que nos vases étrusco-campaniens. Dans l'ancienne nécropole de Pompéi, ils se montrent associés aux monnaies osques (3); à Tarquinies, avec les romano-campaniennes et avec l'*aes grave* du Latium et de Rome même, descendant jusqu'au poids oncial; à Volterra, avec l'*aes grave* local. Enfin, à Arezzo j'ai constaté qu'ils figurent dans les mêmes couches de débris que les petites pièces étrusques de bronze aux types de l'éléphant et de la chouette. Ces synchronismes monumentaux déterminent très-nettement la première moitié du IIIe siècle av. J.-C.

(1) Le T et le Q, qui commencent les deux lignes, sont en partie détruits.

(2) *Ann. de l'Inst. arch.*, 1872, p. 284.

(3) Benndorf, *Bullet. de l'Inst. arch.*, 1866, p. 246.

comme âge de l'apparition des poteries étrusco-campaniennes à vernis noir, tandis que leur contemporanéité avec les as onciaux de Rome montre qu'elles demeurèrent en plein usage pendant toute la durée du VIe siècle de la Ville.

L'âge exact des vases étrusco-campaniens étant ainsi connu, ils prennent une véritable importance archéologique. Ils apparurent alors que la peinture vasculaire commençait à prendre la voie d'une décadence qui bientôt se précipita rapidement. Les sujets et les mouvements devenaient dès lors, sous le pinceau des céramographes en grande partie conventionnels, les figures sans expression, bouffies ou dotées d'une musculature exagérée, les contours peu étudiés, les vernis et les couleurs moins brillants; enfin les ornements de style fleuri commençaient à prendre plus d'importance que les figures. En même temps, la diminution de l'importation des produits céramiques de la Grèce, qui eux-mêmes avaient beaucoup perdu de leur splendeur, ainsi que la multiplication des petites fabriques locales dans l'Étrurie et la Grande-Grèce, tendaient à discréditer la céramique peinte en Italie. A mesure que l'on recherchait moins les vases peints, on prenait en plus haute estime les poteries campaniennes, à cause de la beauté de leurs reliefs et de l'éclat de leur glaçure.

Comme exemple de cette phase précise de l'ancienne céramique de l'Italie, je choisis un petit vase tout récemment extrait des sépultures de Télamon, qui appartiennent indubitablement à la seconde moitié du Ve siècle de Rome. Le corps du vase est formé par une tête de Vénus à vernis noir brillant; la bouche, les yeux et les pendants des oreilles sont rehaussés de peinture. Du sommet de cette tête, s'élève un col d'œnochoé, sur lequel une oie est peinte en blanc sur fond jaune, avec des flots indiqués par un méandre de couleur noire. Ce mode de peinture est bien connu comme marquant la dernière période de la céramographie; et la date n'en peut pas être mieux déterminée que par son application à la décoration accessoire d'un vase étrusco-campanien. Un peu plus tard, le déclin de cet art devient encore plus sensible, et peut-être déjà, lors de la descente d'Hannibal en Italie, ne restait-il en exercice qu'un petit nombre de fabriques vulgaires et locales de vases peints, qui n'ont plus rien ou presque rien produit après la deuxième guerre Punique. Le fait que dans le reste du VIe siècle de Rome on ne trouve jamais plus les vases étrusco-campaniens qu'avec des poteries qui n'ont plus trace de peinture, est à mes yeux une des principales raisons pour fixer à cette date la disparition d'une des formes les plus glorieuses de l'art industriel grec, de la peinture des vases, dont le terme inférieur dans le temps est resté jusqu'à ce jour si incertain.

Par des rapprochements du même genre nous sommes amenés à une conclusion non moins intéressante par rapport aux vases de terre noire *(bucchero nero)*, qui ont été le produit spécial de la civilisation étrusque aux âges de son indépendance. Ils ont cédé la place aux poteries étrusco-campaniennes, et au début du IIIe siècle ils ont disparu des usages de la vie, où ils avaient été si longtemps employés. Quand à leur tour les vases étrusco-campaniens eurent vu finir la courte période de leur succès, ils furent remplacés par les poteries d'un rouge corallin, également décorées de reliefs, ainsi que je l'ai montré ailleurs (1) et que me l'a prouvé une étude prolongée des débris des anciennes fabriques d'Arezzo. Tout d'abord les deux procédés furent mis concurremment en œuvre par les potiers d'Arretium; il a dû en être de même ailleurs; et c'est ainsi que nous constatons une époque où les fragments des deux espèces de vases se trouvent confondus. Mais il est difficile d'en déterminer le temps autrement que d'une manière approximative. L'as se fabriquait alors à Rome sur le pied oncial; la langue étrusque était encore en usage, comme on le voit par quelques graffiti tracés sur des débris de vases rouges; le commerce maritime apportait les vins de l'Archipel dans les amphores de Rhodes, dont on a trouvé des anses, avec leur timbre en relief, parmi les débris des poteries noires étrusco-campaniennes et des poteries rouges arrétines. Tous ces traits concordent pour indiquer au plus tard la première moitié du VIIe siècle de Rome.

Nous constatons donc trois grandes époques successives dans l'industrie des céramistes étrusques : celle des vases de terre noire, depuis les temps les plus anciens jusqu'au IIIe siècle avant l'ère chrétienne; celle des poteries étrusco-campaniennes à reliefs et à vernis noir brillant, du commencement du IIIe siècle au milieu du IIe; enfin celle des vases arrétins, vulgairement et inexactement appelés *samiens*, c'est-à-dire de la poterie d'un rouge de corail, à glaçure silico-alcaline. La fabrication de celle-ci s'est continuée à Arretium seulement jusqu'au premier siècle de notre ère; mais on s'était mis à l'imiter dans presque tout l'empire romain, et en particulier dans les provinces occidentales on produisit en abondance ces poteries rouges jusqu'aux temps constantiniens.

En dehors de ces résultats pour l'histoire spéciale de la céramique, la détermination de l'âge exact des vases étrusco-campaniens fournit des données de synchronisme qui jettent une vraie lumière sur une époque bien délimitée de l'art et de la civilisation gréco-italiques. Par exemple, la présence de ces vases dans les tombes confirme

(1) *Ann. de l'Inst arch.*, 1872, p. 288.

que les cistes de Préneste et les miroirs décorés *a graffito*, déjà connus pour appartenir à la période de la décadence de la céramographie, ont été principalement fabriqués et ont atteint leur plus complète perfection au IIIe siècle av. J.-C. Une grande attention apportée aux moindres circonstances des trouvailles et des fouilles permettra aux archéologues de multiplier les exemples et les applications de ce genre. Mais je m'arrête ici, et mon objet sera rempli si l'on veut bien admettre que je suis parvenu à fixer exactement la place des céramiques étrusco-campaniennes dans la merveilleuse histoire de l'art antique.

Arezzo, janvier 1879.

G.-F. GAMURRINI.

Les découvertes capitales de Mycènes et de Spata, comme celles qui s'opèrent en ce moment dans le voisinage de Nauplie, ont appelé l'attention des savants plus qu'elle ne l'avait été jusqu'à présent sur l'étude des sépultures de la Grèce antérieures au développement original et indépendant de la civilisation hellénique. Et dans le même temps les fouilles de Camiros et de Cypre ont fourni à cette étude de précieux éléments de comparaison, aussi bien que l'exploration méthodique de quelques tombes d'époque très-ancienne dans les nécropoles du Latium et de l'Étrurie. Nous commençons ainsi à pénétrer dans la connaissance intime de la période historique où la Grèce et l'Italie étaient entièrement livrées aux influences orientales, propagées principalement par les navigateurs phéniciens, et dans cette période la science est dès à présent en mesure de fixer quelques dates.

En 1860 j'ai découvert à Mégare une sépulture de cette époque. J'ai déjà parlé ailleurs de ma découverte (1), mais comme c'était dans un ouvrage plutôt historique qu'archéologique, ces faits ont passé assez inaperçus des antiquaires. Je crois donc utile d'y revenir, d'autant plus que le tombeau de Mégare me semble offrir plus d'intérêt maintenant qu'il n'est plus isolé, mais peut être rattaché à tout un ensemble de trouvailles analogues.

La sépulture se trouvait dans l'intérieur de la ville hellénique, presque immédiatement au pied des murailles dites pélasgiques ou cyclopéennes de l'acropole de la Caria (2), sur la pente méridionale de la colline. Elle se composait d'une sorte de sarcophage grossièrement formé de sept dalles du calcaire coquillier du pays, le κογχίτης λίθος des anciens (3), et le corps y avait été déposé sans avoir passé par le bûcher. A l'intérieur, avec les ossements, presque réduits en poussière par la vétusté, j'ai recueilli :

(1) *Les premières civilisations*, t. II, p. 383.

(2) Sur la distinction des deux acropoles de Mégare, Caria et Alcathoos, ainsi que sur l'emplacement respectif de chacune d'elles, voy. Rhangabé, *Mém. présent. par div. sav. à l'Acad. des Inscriptions*, 1re série, t. V, 1re partie, p. 275.

(3) Sur cette pierre et son identité avec le κογχίτης λίθος, voy. Rhangabé, Mém. cit., p. 296 et suiv.

1° Trois ornements d'or exécutés au repoussé, qui étaient peut-être des boucles d'oreille ou d'autres objets de parure dont l'usage nous échappe, décorés de têtes humaines de face, coiffées à l'égyptienne; elles sont traitées dans ce style égyptisant qui est caractéristique de l'art phénicien et que les Grecs ont reproduit dans quelques-unes de leurs premières œuvres, copiées des modèles chananéens (1).

2° Les débris d'énormes fibules en bronze, imitant dans leur forme la coquille de la pinne marine.

3° Les restes d'un collier en petites perles d'émail bleuâtre.

4° Un scarabée de cornaline rappelant de très-près les scarabées phéniciens; l'intaille sous son plat offre la figure d'un scarabée aux ailes ouvertes (2).

5° Les fragments d'un vase de style tout à fait asiatique, avec des ornements incrustés en pâte d'une autre nature et d'une autre couleur que celle qui forme le corps de la poterie; ce vase semble avoir été primitivement recouvert d'un vernis assez analogue à celui de la porcelaine égyptienne.

6° Une petite idole de terre-cuite en forme de cône aplati comme une planche (σανίς), armé de rudiments de bras et surmonté d'une tête grossière; elle porte des restes d'une peinture indiquant sommairement, par quelques traits en brun, les ondulations d'une chevelure tombante et les plis d'une robe de femme (3). C'est exactement le type des idoles primitives et informes publiées par Gerhard sous le nom de *Dædalische Idole* (4) et de celles que M. Heuzey vient de rassembler dans une planche spéciale de son bel ouvrage des *Figurines antiques de terre-cuite du Musée du Louvre* (5).

Sur le flanc septentrional de la colline de la Caria, non loin de l'endroit où j'ai fait exhumer le colosse brisé de l'Apollon Agreus, aujourd'hui conservé à Athènes devant le temple de Thésée (6), on voit un vaste amas de terres-cuites brisées, qui

(1) Ces bijoux sont conservés au Musée du Louvre, et l'un d'eux a été publié par M. Saglio dans le *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, p. 788, fig. 934.

(2) Un scarabée d'agate trouvé à Égine, qui faisait partie de la collection Finlay à Athènes, offre la même représentation du scarabée les ailes ouvertes, gravée en intaille sous son plat, avec l'inscription grecque ΚΔΕΟΝΤΙΔΑ ΕΜΙ « J'appartiens à Créontidas » (Finlay, *Bullet. de l'Inst. arch.*, 1841, p. 140; Papadopoulos, *Περιγραφὴ ἐκτυπωμάτων ἀρχαίων σφραγιδολίθων ἀνεκδότων*, n° 453). Ce petit monument prouve d'une manière incontestable qu'il y eut un moment où les Grecs, comme les Étrusques, fabriquèrent des scarabées de pierre dure à intailles, à l'imitation de ceux qui leur venaient des manufactures de la Phénicie. Mais je n'en connais qu'un second exemple, un scarabée également d'agate et trouvé aussi à Égine, ayant pour gravure l'image d'un bouc debout (*Bullet. de l'Inst. arch.*, 1841, p. 141). La collection Finlay renfermait encore un troisième scarabée extrait des tombeaux d'Égine dans les fouilles de 1829, mais celui-ci de jaspe vert et de travail positivement phénicien, comme l'avait reconnu son possesseur (même publication, p. 141). Sur tous ces objets, voy. mes *Premières civilisations*, t. II, p. 390 et s.

(3) Cette idole, avec les fragments du vase, est exposée au Louvre dans une des armoires de la salle des terres-cuites grecques.

(4) *Ueber das Metroon zu Athen*, pl. III; *Gesamm. Abhandlungen*, pl. LXI.

(5) Pl. XVII, n°s 1-3. Voy. aussi ce que le même savant a dit de ces idoles dans les *Monuments grecs publiés par l'Association des études grecques*, fasc. 2 (1873), p. 15 et s.

(6) Je compte publier prochainement, dans la *Gazette archéologique*, cet important morceau de la sculpture grecque du plus ancien style, avec l'exposé des raisons topographiques qui m'induisent à y reconnaître la statue du temple d'Apollon Agreus mentionné par Pausanias.

a été manifestement formé des déchets de fabriques locales. Quelques sondages, exécutés en 1860, m'ont fait reconnaître que dans les couches inférieures on y rencontrait en assez grand nombre des idoles rudimentaires pareilles à celle que j'ai trouvée dans le tombeau. Les couches supérieures n'en renferment plus. Mais, en revanche, on y compte par milliers les débris de statuettes d'une Aphrodite coiffée du polos et enveloppée de voiles, dont la tête offre tous les degrés de transition, depuis la simple saillie que le modeleur obtenait dans les idoles primitives en pinçant entre ses doigts la terre molle, jusqu'à un visage complétement modelé et empreint des caractères du véritable style grec (1). Au reste, la tête seule y est travaillée avec un certain soin ; le corps garde toujours son ancienne forme de galette aplatie en cône, à la façon des idoles de terre-cuite de Thèbes où j'ai proposé de reconnaître Aphrodite-Harmonie (2), forme hellénisée de l'Astarté phénicienne. C'est une tradition archaïque qui a pu se maintenir très-tard dans l'imagerie populaire (3). Aphrodite, sous le surnom d'Epistrophia, était, d'après Pausanias, une des principales divinités de Mégare (4).

J'ai exagéré l'antiquité du tombeau de Mégare quand j'ai cru pouvoir y reconnaître la sépulture d'un Carien ou d'un Lélége (5). D'après les moyens de comparaison que l'on possède aujourd'hui, il me semble désormais qu'on ne saurait le considérer comme plus ancien que le VIII^e^ siècle avant l'ère chrétienne, mais qu'on ne peut pas non plus le faire descendre au-dessous du milieu du VII^e^.

François LENORMANT.

Dans la séance du 31 janvier de l'Institut archéologique allemand de Rome, M. Helbig a proposé une interprétation nouvelle et très-ingénieuse de la terre-cuite de Tanagra, publiée dans la planche 27 de l'année 1878 de la *Gazette archéologique*. Il y voit la plus ancienne représentation connue de Narcisse (6). Je souscris avec empressement à cette explication si heureuse, qui a le grand avantage de faire retrouver dans la figurine de la collection Lécuyer un sujet spécialement béotien. Elle est bien préférable à celle que je n'avais proposée, du reste, qu'avec hésitation et en l'entourant de beaucoup de réserves.

F. L.

(1) Voy. mon *Catalogue Raifé*, n° 1032, et mes *Premières civilisations*, t. II, p. 389 et s.

J'ai donné deux séries assez étendues de ces figurines fragmentées, au Musée du Louvre, où elles sont placées dans une des vitrines de la salle des terres-cuites grecques, et au Musée d'Orléans.

(2) *Gazette archéologique*, 1876, p. 68 ; voy. aussi le *Catalogue O. Rayet*, n° 50.

(3) Voy. les remarques que j'ai eu l'occasion de faire au sujet des idoles de terre-cuite de Tégée, qui offrent les apparences du plus complet archaïsme : *Gazette archéologique*, 1878, p. 47 et s.

(4) Pausan., I, 40, 5.

(5) *Les premières civilisations*, t. II, p. 387.

(6) *The Academy*, 1er mars 1879, p. 200.

L'Éditeur-Gérant : A. Lévy.

POITIERS. — TYPOGRAPHIE OUDIN FRÈRES.

LE MISSORIUM DE GEILAMIR, ROI DES VANDALES

ET LES MONUMENTS ANALOGUES

(PLANCHES 7 ET 8.)

Le 20 janvier 1875, on découvrit à Arten, dans la commune de Fonzazo (province de Belluno), sur le flanc d'une colline nommée Aurin, un grand disque d'argent, une petite coupe du même métal, et des fibules de cuivre; ces objets, ainsi qu'un plat d'argent décoré de figures, recueilli précédemment dans le même lieu, ont été apportés à Paris par M. Luigi Buzzatti, propriétaire du terrain d'Arten, qui nous permet obligeamment de les étudier (1).

Le grand disque, gravé dans la planche 7, a 50 centimètres de diamètre et pèse 3 kilogrammes 30 grammes; il est entouré d'un rebord hémicylindrique et monté sur un pied très-bas, formé d'une bande de métal tournée en cercle et soudée de chant. C'est là une disposition qui rattache complétement le disque d'Arten à d'autres ustensiles célèbres dont nous aurons à dire quelques mots ; ce qui le distingue et ce qui constitue sa valeur historique, c'est qu'autour d'une belle rosace gravée en creux, de 22 centimètres de diamètre, qui en occupe le centre, on lit cette inscription :

✠ GEILAMIR REX VANDALORVM ET ALANORVM

Le disque appartient donc à la première moitié du VIe siècle (530-534), et paraît être le plus récent de ceux qui ont été, pendant un peu plus de deux siècles, successivement classés dans les collections d'antiques. Le plus beau comme le plus connu est celui qui, trouvé dans le Rhône, près d'Avignon, en 1656, a porté pendant longtemps le nom de bouclier de Scipion, que Spon lui avait donné (2), bien que, par son style, il appartienne évidemment à l'époque du Bas-Empire, et qu'il représente, non point un trait de la vie du général romain, mais un sujet tiré de l'Iliade. Le *Journal des Savants* de 1681 donne, dans son 14e numéro, une estampe du prétendu bouclier, et le rédacteur en parle avec une sage réserve. « La figure de ce monument, dit-il, fait croire « à quelques-uns que c'est un bassin (3). » Spon chercha bien à parer

(1) Ils ont figuré en 1878 à l'Exposition historique du Palais du Trocadéro.

(2) *Recherches des antiquités de la ville de Lyon*, 1673, p. 185.

(3) P. 163.

ce coup porté à l'attribution qu'il avait proposée. « Je diray seulement, « écrivait-il, que, si quelqu'un a pris ce bouclier pour un bassin, il « changera de pensée quand il sçaura que cette pièce estoit presque « tout à fait platte quand on la trouva, et que l'enfonçure en manière « de bassin qu'on y a remarquée a été faite par les orfèvres qui « s'étoient mêlés de la resouder.... Aussi M. Mey (propriétaire du « monument) a tâché depuis peu de la faire remettre en sa première « forme (1). » Mais de cette argumentation, il ne reste rien que l'aveu d'une tentative de déformation bien inutile.

En 1714, un fermier de la terre du Passage, en Dauphiné (diocèse de Vienne), trouvait, en labourant, un second disque d'argent, un peu plus grand que le premier, mais beaucoup plus simple. Vingt-deux ans plus tard, il fut vendu au roi, et M. de Boze le présenta à ses confrères de l'Académie des inscriptions, qui, en raison de la figure de lion passant devant un arbre, ciselée au centre du disque, « ne « balancèrent pas à y voir un ouvrage carthaginois (2) : de là, les « conjectures prenant leur essor, on alla jusqu'à soupçonner que le « bouclier pouvoit bien avoir appartenu à Annibal et estre une « offrande qu'il auroit faite, après son passage du Rhône, à quelque « divinité des environs (3). »

Il demeure ainsi bien établi que la dénomination impropre de bouclier d'Annibal n'a pas été inventée par les personnes qui ont vendu au roi ce monument précieux, et qu'on a eu grand tort de se faire une arme d'une supercherie tout à fait imaginaire pour condamner un objet certainement authentique.

Après avoir été exposé dans le Cabinet des médailles pendant plus d'un siècle, ce grand et beau disque a été retiré, il y a une vingtaine d'années, des salles publiques. Cependant un examen attentif ne permet pas de le reléguer parmi les apocryphes (voyez la planche 8, où ce monument se trouve gravé).

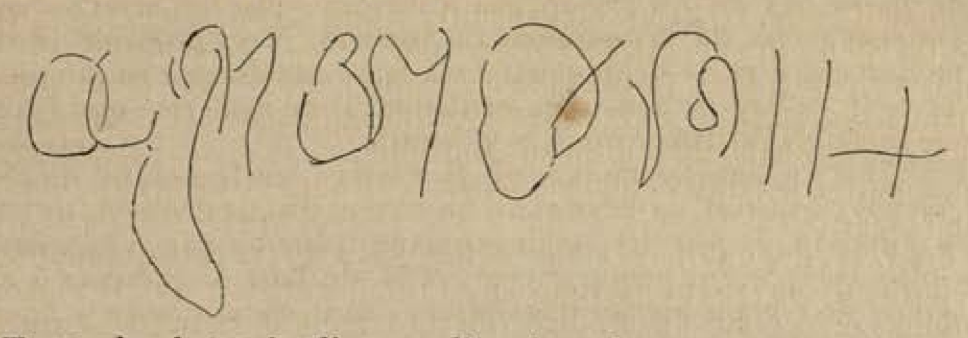
Non-seulement le médaillon ciselé au centre est exécuté avec une fermeté qu'un faussaire du XVIII[e] siècle ne pouvait imiter ; mais il existe au revers, ce qu'on ne s'était pas donné la peine de constater, des *graffiti* de deux époques. Après

(1) *Recherches curieuses d'antiquité*, 1683, p. 12.

(2) Il existe en effet une monnaie à ce type, frappée par les Carthaginois, en Sicile, et qui, porte la légende מעם מחנת. Müller, *Num. de l'Afrique*, t. II, p. 76, n° 17 ; P. Giuseppe Romano, *Sopra alcune monete scoverte in Sicilia*, 1862, pl. n° 5.

(3) *Hist. de l'Acad. des inscriptions*, 1736, t. IX, page 155, et planche annexée.

la sigle de *libra*, le chiffre XXXIII, indice du poids, conforme à un usage dont les antiquaires du XVIIIe siècle ne se sont en aucune façon préoccupés; puis, dans un autre sens, un groupe composé de onze grands caractères cursifs entre deux croix.



Tout cela n'est point l'œuvre d'un faussaire.

Cl. de Boze nous apprend que le prétendu bouclier d'Annibal pèse 43 marcs (soit 10,524gr,33). Si nous supposons qu'il avait été, dans l'antiquité, évalué en livres de 325 grammes, nous obtiendrions un poids de 10,725 grammes. Mais, si nous prenons comme point de comparaison l'exagium ou étalon de la livre de Justinien, pesé avec un très-grand soin par M. Saigey, et qui donne 323gr,51, nous reconnaîtrons que $323{,}51 \times 33 = 10{,}675{,}83$; d'où une différence de 150 à 200 grammes avec l'état actuel, laquelle ne saurait étonner quand on considère que la partie postérieure du disque a subi de nombreuses mutilations, principalement dans le cercle formant pied, ce qui en diminue notablement le poids. La marque XXXIII est donc parfaitement justifiée.

Le bouclier dit d'Annibal est un plateau de table du très-bas-empire, et la belle rosace rayonnante qui le décore vient de reparaître sur le disque, portant le nom de Geilamir (1).

M. Léopold Delisle a bien voulu examiner le groupe de onze caractères cursifs si légèrement gravés à la pointe, et il y reconnaît cette mention de possesseur ✠ AGNERICO SOM ✠, qu'il est fort tenté de rapporter au patrice Agnéric, gouverneur du pays de Vienne vers le commencement du VIIe siècle. Cet officier figure dans le célèbre testament d'Abbon (5 mai 739) : « *quem, per judicio Agnarico patricio, evindicavimus* » (2). Un personnage considérable, tel qu'était ce patrice, devait conserver des pièces d'argenterie antiques d'un grand prix, suivant l'usage dont nous rapporterons plus loin des preuves. L'attri-

(1) Des monnaies d'argent de Carthage offrent la légende : D· N· REX· GEILAMIR·

(2) D. L. d'Achery. *Spicilegium*, t. IV, p. 510 ; Du Cange, *Gloss.* sub v. *Patricius*, etc.

bution proposée par M. Léopold Delisle offre donc beaucoup de vraisemblance ; et elle nous permet de constater l'opinion du savant administrateur de la Bibliothèque Nationale en faveur de l'authenticité d'un monument si important. On peut d'ailleurs faire remarquer que le nom d'Agnéric était ancien dans le royaume de Bourgogne ; car c'est à cette contrée qu'appartenait Agnéric un *optimas* d'Austrasie, père de saint Cagnoul de Luxeuil (594), et qui donna à ses deux autres enfants les noms de Burgundofaro et Burgundofara (1). Ce dernier Agnéric, qui habitait la Brie au commencement du VII^e^ siècle, offrit l'hospitalité à saint Colomban chassé en l'an 610 du royaume de Bourgogne (2).

En 1721, des ouvriers, creusant le sol sur la rive de l'Arve, près de Genève, découvrirent un troisième disque d'argent, qui fut bientôt publié par Montfaucon (3), mais qui ne fut guère remarqué, puisque, quinze ans plus tard, M. de Boze, lorsqu'il décrivait les disques dits de Scipion et d'Annibal, en ignorait encore l'existence. Il est pourtant fort intéressant; on y voit représenté en relief très-doux un empereur, debout, la tête nimbée, portant sur sa main droite un globe surmonté d'une Victoire, et près de lui six guerriers casqués, armés de lances et de boucliers ; au pourtour, on lit :

LARGITAS D N VALENTINIANI AVGVSTI.

Peu de temps après, on trouvait à Pérouse un quatrième disque d'argent, au centre duquel un médaillon représente un empereur à cheval terrassant un barbare; une inscription chrétienne entoure cette composition : ✠ DE DONIS DEI ET DOMNI PETRI·VTERE FELIX CVM GAVDIO. Le monument, entré dans la collection Albani, a été commenté par Giusto Fontanini, dans un excellent mémoire imprimé en 1727 (4), et que Domenico Bracci n'avait pu se procurer en 1771,

(1) Noms originaux de saint Faron, évêque de Meaux (626 (?) au 28 octobre 672) et de sainte Fare, fondatrice du monastère de Faremoutier (vers 645). Voir au sujet de ces saints et d'Agnéric leur père, la vie de saint Eustase et celle de saint Colomban par un contemporain, Jonas, moine de Bobbio, dans Mabillon, *Acta Scor. ord. Sci Bened.*, t. I, p. 293, et t. II, p. 25, 116, 610, etc.; Testament de sainte Fare dans Toussaints du Plessis, *Hist. de l'Égl. de Meaux*, t. II, p. 2.

(2) Le nom *Agnericus* se trouve encore dans d'autres textes mérovingiens :

Dans un diplôme de Childebert III pour l'abbaye de Saint-Denis, en 697, conservé en original aux Archives nationales, *Agnericus* figure parmi les dignitaires de la cour, immédiatement après le maire du palais. (*Monuments historiques*, éd. Tardif, p. 31, nº 38.) — Au bas d'une charte de l'évêque Ansebertus pour l'église de Saint-Symphorien d'Autun, en 696, on lit cette souscription : *Agnericus episcopus rogatus subscripsi.* (Pardessus, *Diplomata*, t. II, p. 238.) — Léopold Delisle.

(3) *Antiquité expliq.*, 1724, t. IV, suppl., pl. XXVIII, p. 51.

(4) *Discus argent. votiv. veterum Christianorum Perusiae repertus*, Rome, 1727, in-4°, pl.; l'auteur donne de nombreux exemples de la formule *De donis Dei*.

lorsqu'il tentait d'expliquer un cinquième disque recueilli près d'Orbetello. Celui-là représente divers membres de la famille Ardaburia, et offre l'inscription circulaire : ✠ FL. ARDABVR ASPAR VIR INLVSTRIS COM ET MAG· MILITVM, outre divers noms placés près des figures réparties dans le champ du médaillon : ARDABVR, PLINTA, ARDABVR IVNIOR PRETOR; lesquels se rapportent à des personnages consulaires de la première moitié du v[e] siècle (1). La gravure publiée par Bracci montre que la partie postérieure du disque d'Orbetello est munie d'un pied annulaire semblable à ceux que nous avons déjà indiqués. Il suffit de mentionner brièvement le disque d'argent d'Aquilée conservé au Musée de Vienne (2), celui qui fut trouvé en 1830 à Berthouville et qui appartient à notre Bibliothèque Nationale (3). Ces monuments sont beaucoup plus anciens que ceux dont nous nous occupons ici. Il n'en est pas de même du magnifique disque déterré en 1847, à Almendralejo (province de Badajoz), non loin de Mérida, et qui fait aujourd'hui partie du Musée de l'Académie royale de l'histoire, à Madrid (4).

Ce disque, le plus grand que l'on connaisse, est décoré d'une composition en bas-relief, dont la disposition rappelle singulièrement le prétendu bouclier de Scipion. Mais ce n'est point un héros homérique qu'on y a représenté. On y voit un sujet tout à fait historique : l'empereur Théodose le Grand, nimbé, accompagné des deux princes associés à l'empire, Valentinien II et Arcadius, entouré de ses gardes, remettant un volumen à un personnage consulaire. L'inscription circulaire : D N THEODOSIVS PERPET AVG OB DIEM FELICISSIMVM X, montre que ce sujet se rapporte au 19 janvier 389, dixième anniversaire de l'accession de Théodose au trône.

Voici le tableau comparatif des diamètres de tous les ustensiles d'argent dont il vient d'être question :

Disque de Valentinien, trouvé à Genève.	0m,27
Disque à figures de Fonzazo.	0m,287
Disque d'Aquilée.	0m,295
Disque de Berthouville.	0m,35

(1) Bracci, *Dissertazione sopra un clipeo votivo spettante alla famiglia Ardaburia*, Lucques, 1771, in-4°, pl.

(2) Karl Ottfr. Müller, *De Germanico-Triptolemo in patera Aquileiensi caelato; Annali dell' Inst. arch.*, 1839, t. XI, p. 78 ; Jos. Arneth, *Monum. des K. K. Münz-und antik. Cab.*, Wien, 1850, in-fol.

(3) Aug. Le Prévost, *Mém. sur la coll. de vases ant. trouv. à Berthouville*, Caen, 1832, in-4°, p. 17, n° 10.

(4) Ant. Delgado, *Mem. histórico-critica sobre el gran disco de Theodosio*, Madrid, 1849, in-4°, pl. Cf. *Examen* de ce mémoire par Mérimée, *Rev. archéol.*, juillet 1849, p. 263.

Disque de Pérouse.	0m,39
Disque d'Orbetello.	0m,41
Disque de Geilamir.	0m,50
Disque dit bouclier de Scipion.	0m,70
Disque dit bouclier d'Annibal.	0m,72
Disque de Théodose, découvert à Almendralejo.	0m,74

On ne doit pas trouver extraordinaire que de tels objets nous soient parvenus nonobstant leur valeur métallique assez considérable. On les a conservés longtemps dans les trésors royaux, dans les trésors d'église. Ainsi, au xe siècle, Constantin Porphyrogénète possédait dans son garde-meuble impérial des disques d'argent ciselés, sur lesquels était gravé le nom de Jordanes, préfet des troupes d'Orient; ces ustensiles remontaient au temps d'Arcadius, et étaient, par conséquent, vieux de cinq siècles : Οὗ τινός εἰσι τὰ ἀργυρᾶ μινσούρια τὰ ἀνάγλυφα, ἅπερ κεῖται ἐν τῷ βασιλικῷ βεστιαρίῳ, ἐπιγραφὴν ἔχοντα τοιάνδε « Ἰορδάνου στρατηλάτου τῆς Ἀνατολῆς κ. τ. λ. (1) » ; ce renseignement s'éclaire par la comparaison que nous pouvons en faire avec l'inscription du disque d'Ardaburius.

Desiderius, évêque d'Auxerre, au commencement du viie siècle, avait légué à sa cathédrale et à l'abbaye de Saint-Germain, dans laquelle il désirait être inhumé, une grande quantité de vases d'argent. Le plus considérable était un « *missorium* argenteum qui Thorsomodi « nomen scriptum habet; pensat libras XXXVII, habet in se historiam « Aeneae cum litteris graecis. » Le rédacteur de l'inventaire indique les figures nombreuses qui décoraient cette riche argenterie, et qui n'avaient en aucune façon un caractère de christianisme; on y trouve, par exemple, Neptune armé de son trident, et des combats d'animaux (2). Tout cela remontait donc au temps du paganisme; mais l'évêque Desiderius se gardait bien de détruire des objets d'art dont il appréciait le mérite; il les déposait dans les trésors, nous allions dire les musées, de ses églises de prédilection, où, plusieurs siècles après la mort du prélat, ils étaient encore conservés.

L'abbé Lebeuf a pensé que le nom *Thorsomodus* inscrit sur le *missorium* de l'évêque Desiderius était celui d'un prince wisigoth cité par Aimoin (3). L'existence du disque de Geilamir est de nature à confir-

(1) Const. Porphyr. *De thematib.* lib. I, éd. de Bonn, 1840, p. 15.

(2) Labbe, *Nova bibl. manuscr.* 1657, t. I; *Hist. Autissiod. episcop.* cap. xx, p. 423-425. — Giov. Marangoni aurait trouvé là matière à un ample supplément pour son traité intitulé : *Delle cose gentilesche e profane trasportate ad uso e ad ornamento delle chiese*, Rome, 1744.

(3) *De gestis Franc.*, Histor. de France, t. III, p. 335 : « Thorismodus, Wisigothorum rex, Attilam vincit. » — Cf. lib. II, c. 35 : « Thurismodus, Turissendi Gepidarum regis filius, ab Alboino Longo-

mer cette supposition. Les *missoria* ne reposaient pas toujours dans les garde-meubles ou dans les sacristies; leur destination primitive était fort différente. Lorsque, en 581, Grégoire de Tours visitait Chilpéric à Nogent, le roi lui montra un grand *missorium* d'or, orné de pierreries et du poids de cinquante livres, qu'il avait fait faire : « ostendit, dicens : Ego haec ad exornandam atque nobilitandam « Francorum gentem feci; sed et plurima adhuc, si vita comes fuerit, « faciam (1). » Le *missorium* de Chilpéric portait sans doute quelque inscription rappelant la dignité du chef des Francs. Ailleurs le même historien nous apprend que, lorsque Frédégonde vint se réfugier à Paris, sous la protection de l'évêque Ragnemodus, ses trésoriers s'emparèrent du *missorium* d'or qu'elle avait fait faire, et qu'elle avait laissé à Chelles, puis s'enfuirent chez Childebert, qui alors habitait Meaux (2). Un contemporain de Grégoire de Tours, Isidore de Séville, dans son chapitre *De vasis escariis*, indique l'usage de ces ustensiles : « Missorium vocatum a mensa, per derivationem, quasi menso- « rium (3). » On n'oublie pas que Constantin Porphyrogénète écrit μινσούριον. Ainsi s'explique le pied annulaire destiné à isoler de la table un plat contenant des mets chauds, pied qui ne laissait pas que d'embarrasser les antiquaires, lorsqu'il s'agissait d'en justifier la présence au revers de boucliers plus ou moins votifs.

Comment le *missorium* de Geilamir, roi des Vandales d'Afrique, est-il venu se perdre dans une petite localité de la Vénétie? Il est très-probable que ce fait a été la conséquence de l'expédition de Bélisaire. Deux jours avant son arrivée, on avait fait à Carthage les apprêts d'un grand festin, qui devait couronner la victoire qu'espérait remporter Geilamir. Le chef des Romains se fit servir dans la vaisselle royale par les officiers du prince vandale, et partagea entre ses soldats les richesses qu'il avait trouvées dans le palais. Le butin fut immense. Lors de son second triomphe, en 534, Bélisaire fit jeter au peuple une grande partie des objets précieux qu'il avait rapportés d'Afrique, des vases d'argent, des ceintures d'or (4). On comprend que plus d'un *missorium* provenant de l'office du roi des Vandales soit resté aux mains de légionnaires italiens, et ait été transmis par eux à leur famille comme trophée d'une campagne glorieuse.

Adrien de LONGPÉRIER.

bardorum rege interimitur. » V. Lebeuf. *Mém. conc. l'hist. ecclés.* d'Auxerre, 1743, t. I, p. 129, 130.

(1) *Histor. de France*, t. II. Greg. Tur., *Hist. Franc.* lib. VI, 2, p. 266.

(2) *Ibid.* lib. VII, 4, p. 294.

(3) *Etymologiarum Sancti Isidori Hispalensis episcopi* lib. XX, cap. IV, édit. de Venise, 1483, feuill. 100 r°.

(4) Procopius, *De bello vandalico*, lib. I, 21; II, 9, 10.

BUSTES DU MUSÉE DE PARME

(Planche 9.)

En visitant Parme, l'automne dernier, mon attention fut frappée, au Musée d'antiquités, par deux bustes de marbre demeurés jusqu'à ce jour inédits. J'ai obtenu la permission de les faire photographier, et ce sont eux qui sont reproduits dans la planche 9.

Le premier, celui d'enfant, a le nez restauré par une main moderne. M. Pigorini, ancien conservateur du musée, lui a appliqué dubitativement la désignation de Diaduménien.

L'autre, celui d'homme, reste jusqu'à présent anonyme, sans étiquette explicative. Il est absolument intact, vierge de toute restauration. C'est une œuvre admirable du siècle d'Auguste ou des dernières années de la République romaine. Il serait difficile de trouver un buste plus vivant et d'une expression plus saisissante. On y lit une ambition intense et une dureté froide dans une intelligence courte et médiocre. Un mot forgé par Cicéron peut seul bien rendre cette expression, *proscripturit.*

Mon savant ami, M. l'abbé Pietro Perreau, directeur de la Bibliothèque Royale de Parme, a eu l'obligeance de faire pour moi, de concert avec M. Mariotti, le conservateur du musée, des recherches dans les inventaires et les anciens catalogues manuscrits, pour tâcher d'y découvrir des traces de la provenance de ces bustes. Ces recherches n'ont amené qu'une seule constatation positive, c'est que les marbres n'ont été trouvés ni à Parme, ni à Velleia, ni à Modène, ni dans le voisinage. On suppose qu'ils ont été apportés de Rome.

Pour leur attribution, ne me fiant pas complétement à mon appréciation personnelle, je me suis adressé à la science du patriarche des antiquaires de la Ville Éternelle, à l'homme qui aujourd'hui, en Europe, connaît le mieux l'iconographie romaine, qui a formé la merveilleuse collection de bustes-portraits du Musée Torlonia (1), rivale de celle du Capitole, et dont la verte vieillesse enrichit encore de tant de précieux mémoires le Bulletin de la Commission archéologique de la Municipalité de Rome. La direction de la *Gazette archéologique* considère comme une rare bonne fortune de pouvoir offrir à ses lecteurs quelques pages écrites pour elle par ce maître.

F. L.

Des deux bustes du Musée Royal de Parme figurés dans la pl. 9, l'un, à première vue, pourrait être attribué, comme il l'a été en effet,

(1) P. E. Visconti, *Catalogo del Museo Torlonia di sculture antiche* (Rome, 1876), p. 199-224, nos 411-517.

à Diaduménien. Mais un examen plus attentif exclut, à mon avis, cette interprétation. Le style d'art et les procédés d'exécution qui se révèlent dans ce marbre, sont plus anciens. Cette impression générale, qui résulte pour moi de la vue de la photographie, à défaut de celle de l'original, est confirmée par l'absence d'indication de la prunelle des yeux, indication qui n'aurait pas été omise à l'époque de Macrin et de Diaduménien. L'arrangement des cheveux et la manière dont ils sont traités conviennent aussi à un temps notablement antérieur au IIIe siècle, et j'en dirai autant de la disposition de la chlamyde sur l'épaule droite. Toutes ces circonstances, et les traits du visage, m'induisent à reconnaître dans le buste d'enfant de Parme une effigie de Lucius César, le fils d'Agrippa, dont l'adoption par Auguste est un fait connu de tous. L'artiste a visiblement cherché à rapprocher la physionomie du petit-fils de celle de l'aïeul, dans l'expression de la bouche, dans le dessin et dans l'enchâssement des yeux. Il n'y a pas à tenir compte de la forme du nez, puisqu'ici intervient le travail du restaurateur. Mais en en faisant abstraction, le rapprochement de ressemblance a été poussé si loin par le sculpteur, que l'on penserait volontiers à un Octave adolescent, si l'on pouvait admettre l'exécution de son effigie en marbre à un âge aussi tendre.

Quant à l'autre tête, représentée dans la même planche, je n'hésite pas, pour ma part, à y reconnaître le portrait de M. Æmilius Lepidus, le collègue d'Octave et d'Antoine dans le second triumvirat. Le beau buste de conservation parfaite trouvé à la porte de Rome, au lieu dit *Tor Sapienza,* avec deux autres d'Antoine et d'Octave (1), et actuellement placé au Vatican dans le Braccio Nuovo du Musée Chiaramonti (2), offre ici un élément de comparaison plus développé et plus complet encore que les médailles (3). Le buste du Musée de Parme me paraît représenter le triumvir à un âge un peu plus avancé que celui du Vatican. Aussi les traits du visage y ont quelque chose de

(1) Le buste d'Antoine est conservé au Vatican, comme celui de Lépide, nº A 96 du Braccio Nuovo ; le buste d'Octave appartient au marquis Casali.

(2) Il y porte le nº 106.

(3) Pour celles-ci, voy. Cohen, *Monnaies de l'Empire romain*, t. I, p. 21 et suiv.; A. Boutkowski, *Dictionnaire numismatique*, t. I, 1, p. 109-124.

plus mûr, et la maigreur des joues est moindre. C'est le Lépide du temps de la guerre de Sicile, et non plus celui des premiers jours du triumvirat. Mais l'expression de la bouche, l'ensemble de la physionomie et la disposition des cheveux restent les mêmes. L'art convient parfaitement au siècle d'Auguste, dont cette tête offre au plus haut degré toutes les qualités éminentes. Je crois donc que nous pouvons y voir avec certitude un portrait de la plus grande rareté (1), en même temps que du plus haut intérêt historique.

Rome, mars 1879.

Baron P.-E. VISCONTI.

LA VÉNUS ANDROGYNE ASIATIQUE

A M. François Lenormant.

Mon cher Professeur,

Dans une des dernières livraisons de la *Gazette archéologique* (2), reprenant une thèse que vous avez déjà soutenue dans ce recueil (3) et ailleurs (4), vous envisagez comme une conception fondamentale et des plus antiques dans les religions de l'Asie antérieure la notion de la divinité androgyne, et en particulier d'une Vénus réunissant les attributs des deux sexes, pouvant se présenter sous un aspect hermaphrodite et même mâle. Vous ne faites en cela, du reste, que suivre l'opinion presque universellement admise par ceux qui se sont occupés de mythologie sémitique, l'opinion qu'ont en particulier soutenue et développée Münter (5), Heinrich (6), Lajard (7), Movers (8) et M. le comte de Vogüé (9), celle qui compte

(1) E. Q. Visconti, dans son *Iconographie romaine*, ne donne aucun buste de Lépide. En dehors de ceux du Vatican et du Musée de Parme, j'en citerai deux autres, dont l'attribution est sûre :

1° Buste de marbre grec au Musée Torlonia (n° 414), découvert à Civitalavinia.

2° Tête de bronze trouvée à Montmartre et conservée au Cabinet des médailles de Paris. Caylus (*Rec. d'antiquités*, t. III. pl. CVIII, n° 1) y voyait Cœlius Caldus; c'est Duchalais qui a reconnu Lépide (*Mém. de la Soc. des Antiquaires de France*; t. XXI, p. 309 et s., pl. VI; Chabouillet, *Descr. générale des camées, etc., de la Bibliothèque Impériale*, p. 526, n° 3120). Clarac (*Musée de sculpture*, pl. 1089, n° 3234 A) donne aussi un buste de marbre du Louvre comme représentant Lépide. Mais si sa gravure est exacte, l'attribution ne saurait être admise.

(2) 1878, p. 154.

(3) 1876, p. 59 et 66.

(4) *Monographie de la Voie Sacrée éleusinienne*, t. I, p. 359 et s.; *La Légende de Sémiramis*, p. 43 et suiv.

(5) *Religion der Karthager*, p. 62 et s.

(6) *De hermaphroditis.*

(7) *Nouv. ann. de l'Inst. arch.*, t. I, p. 161-211.

(8) *Die Phœnizier*, t. I, p. 644 et s.

(9) *Mélanges d'archéologie orientale*, p. 71.

aussi parmi ses défenseurs votre illustre père, lequel a embrassé d'un coup d'œil si pénétrant l'ensemble des formes que revêt l'idée de l'androgynisme divin dans les religions antiques (1). Mais vous ne semblez pas avoir connaissance du récent Mémoire : « Sur quelques divinités sémitiques », où M. Édouard Meyer conteste absolument cette thèse et prétend la rayer définitivement de la science (2). Pour lui, il n'y a pas d'ancienne Vénus androgyne en Asie, l'Aphroditos de Cypre est le résultat d'une combinaison récente et parasite, qu'il traiterait presque de grecque, et ne tient en rien à la conception originaire et fondamentale de l'Astarté syro-phénicienne (3).

A mon avis, ce savant se trompe; mais du moins sa dissertation mérite qu'on en tienne un compte sérieux, et qu'après lui les éléments essentiels de la question soient soumis à un nouvel examen. J'aurais désiré vous voir discuter les arguments de M. Meyer; mais, à votre défaut, je vais tenter de le faire, au moins pour une partie. Si j'introduis cette dernière restriction, c'est qu'il est un côté du débat que je ne veux pas aborder. On a introduit, bien à tort suivant moi, dans un problème qui devait rester de pure érudition, des préoccupations philosophiques et religieuses qui touchent de trop près aux discussions les plus brûlantes du jour; on y a mêlé les théories pour ou contre un monothéisme primitif, lequel échappe à la science positive pour rester dans le domaine des hypothèses préconçues et des pétitions de principe. C'est M. de Vogüé qui est le premier entré dans cette voie, où j'ai regretté de vous voir le suivre; M. Meyer, qui ne croit pas comme vous à cet « hénothéisme primordial », comme il l'appelle, est en partie conduit par là à prendre position en sens contraire. Laissons de côté ces considérations trop générales et trop hautes. Il s'agit d'une question de fait, qui doit être tranchée par des faits et non par des théories philosophiques, où la foi et la libre-pensée n'ont absolument rien à voir. L'Asie sémitique a-t-elle admis une Vénus mâle ou androgyne? Voilà tout ce que nous avons à chercher, ce que nous ne pouvons établir que par des témoignages précis. Et quand nous aurons constaté l'affirmative ou la négative, l'insoluble question du monothéisme originaire n'aura pas fait un pas de plus dans un sens ni dans l'autre. Il n'en découlera dans la réalité aucun argument probant ni pour ni contre.

Une autre face de la question me paraît aussi devoir être réservée pour le moment, jusqu'à ce que quelques-uns de ses documents les plus essentiels, qui demeurent encore inédits, soient mis entre les mains des savants. M. Meyer tire un argument des découvertes archéologiques faites dans les dernières années en

(1) *Ann. de l'Inst. arch.*, t. V (1833), p. 252-264.

(2) *Zeitschr. d. deutsch. Morgenl. Gesellsch.*, t. XXXI (1877), p. 730-734.

(3) « Der Kyprische Aphroditos war jedenfalls nur eine spätere Entwickelung und Ausartung, nicht ein Rest der ursprünglich der Astarte zu Grunde liegenden Anschauungen. »

Cypre, et où, dit-il, « on a trouvé bien des représentations de la déesse de la génération et de l'amour, sans que, dans le nombre, on compte aucune figure androgyne (1). » Pour lui répondre définitivement sur ce point, il faut attendre que M. le général de Cesnola ait publié les deux idoles de terre-cuite représentant une divinité féminine avec la barbe au menton, qu'il dit avoir trouvées dans les tombeaux d'Amathonte (2), et que M. le docteur Dethier ait fait connaître, comme il en annonce l'intention, la statuette en pierre calcaire d'une déesse barbue allaitant un enfant, statuette qui proviendrait aussi de Cypre et dont M. Sorlin-Dorigny vous a signalé l'existence au Musée de Constantinople. La prompte publication de ces différents monuments est du premier intérêt pour la science, et je m'estime heureux d'avoir une occasion de la provoquer dans la mesure de mes forces.

Mais ce qu'il est dès à présent possible, avec les éléments que l'on possède, c'est d'apprécier à sa juste mesure la valeur de l'assertion principale de M. Meyer, qu'il n'existe aucune inscription ni aucun texte indigène quelconque, d'où l'on puisse induire le fait que les Sémites de l'Asie antérieure ont connu une Astarté mâle ou androgyne.

Le savant allemand n'est pas un de ces esprits arriérés qui, fermant les yeux à l'évidence, s'obstinent encore à ne pas croire au déchiffrement des textes cunéiformes. Au contraire, dans une autre partie de son mémoire, nous le voyons faire usage de renseignements assyriologiques qui lui ont été fournis par son collègue M. Friedrich Delitzsch. On a donc lieu d'être surpris qu'il n'ait tenu aucun compte du passage si formel qui a été produit dans la question par M. Gelzer (3) et par vous (4), et qui se lit dans un des fragments de la collection astrologique de la bibliothèque palatine de Ninive, conservés au Musée Britannique (5). Ce passage a été déjà cité dans la *Gazette archéologique*, mais seulement sous forme de traduction. Il est tellement décisif que je crois nécessaire de le donner une fois de plus intégralement, et cette fois en rapportant le texte même (6); car tous les sémitistes pourront ainsi constater qu'il ne saurait y avoir le moindre doute sur son interprétation.

(1) « Die Kyprische Funde wohl viele Darstellungen der Gœttin der Zeugung und Liebe, aber keine einzige androgyne Figur enthalten »

(2) Cesnola, *Cyprus*, p. 132.

(3) *Zeitschr. f. Ægypt. Sprach. und Alterthumsk.*, 1875, p. 129.

(4) *Gazette archéologique*, 1876, p. 59; *Les dieux de Babylone et de l'Assyrie*, p. 8.

(5) *Cuneif. inscr. of West. Asia*, t. III, pl. 53, nº 2, l. 30-57.

(6) Ne pouvant pas employer de caractères cunéiformes, je recours à une double transcription pour représenter l'orthographe, composée en grande partie d'idéogrammes et d'allophones, qui est propre aux documents astrologiques et auguraux, puis la lecture du texte dans la langue sémitique assyrienne.

UL	*RAK·A·TA*	*AN· dil-bat*	*zin-ni-sa-at*	*TA*
kakkab	*ina zinnisâti* (1)	*dilbat* (2)	*zinnisat*	*ina*
L'astre	parmi les femelles	(est) la planète Vénus,	(elle est) femelle	au

AN·UT·SÛ·A
erib samsi
coucher du soleil;

UL	*US·A·TA*	*AN· dil-bat*	*zi-ka-rat*	*TA*	*AN·UT·UT·DU*
kakkab	*ina zikari*	*dilbat*	*zikarat*	*ina*	*ṣit samsi*
L'astre	parmi les mâles	(est) la planète Vénus;	(elle est) mâle	au	lever du soleil.

UL	*dil-bat*	*AS*	*AN·UT·UT·DU*	*AN·UT*	*zi-kir-sa*
kakkab	*dilbat*	*ina*	*ṣit samsi*	*samsu*	*zikirsa*
L'étoile	de Vénus	au	lever du soleil,	Samas (3) [est]	son mâle

va	*ṣi-it-sa*
va	*ṣitsa*
et	sa progéniture (à la fois).

UL	*dil-bat*	*AS*	*AN·UT·SÛ·A*	*AN·BAR*	*zi-kir-sa*
kakkab	*dilbat*	*ina*	*erib samsi*	*adaru*	*zikirsa*
L'étoile	de Vénus	au	coucher du soleil,	Adar (4) [est]	son mâle

RAK	*va*	*ṣi-[it-sa*
zinnisu	*va*	*ṣitsa*
efféminé	et	sa progéniture (à la fois).

UL	*dil-bat*	*AS*	*AN·UT·UT·DU*	*AN·SUR DIS*	*a-ga-ḍe KI*
kakkab	*dilbat*	*ina*	*ṣit samsi*	*istar*	*agaḍe*
L'étoile	de Vénus	au	lever du soleil,	la déesse	d'Agadhe (5)

MU· sa
sumusa
(est) son nom.

(1) La lecture de ce mot, propre à l'assyrien, mais dont le sens est incontestable d'après une multitude d'exemples, est fournie par la variante de *Cuneif. inscr. of West. As.*, t. II, pl. 32, l. 20, c.

(2) *Dilbat*, le *δελέφατ* d'Hésychius, est le nom de la planète Vénus, nom d'origine accadienne qui désigne cet astre comme « prophétique » par excellence, celui dont l'apparition annonce le lever et le coucher du soleil.

(3) Le dieu Soleil, personnifiant l'astre au plus haut degré de puissance.

(4) L'Hercule assyrien, le soleil qui arrive à être frappé d'affaiblissement et d'effémination, l'Hercule Sandon qui devient l'esclave d'Omphale et se brûle chaque jour sur le bûcher du couchant; voy. Fr. Lenormant, *La Légende de Sémiramis*, p. 54-59; *Les dieux de Babylone et de l'Assyrie*, p. 24.

(5) Anounit.

UL	*dil-bat*	*AS*	*AN·UT·SÛ·A*	*AN·SUR·DIS*	*UNU·KI*
kakkab	*dilbat*	*ina*	*erib samsi*	*istar*	*uruki*
L'étoile	de Vénus	au	coucher du soleil,	la déesse	d'Erech (1)
MU·[sa					
sumusa					
(est) son nom.					

UL	*dil-bat*	*AS*	*AN·UT·UT·DU*	*AN·XV*	*MUL·MES*
kakkab	*dilbat*	*ina*	*ṣit samsi*	*istar*	*kakkabi*
L'étoile	de Vénus	au	lever du soleil,	Istar	des étoiles
MU·[sa					
sumusa					
(est) son nom.					

UL	*dil-bat*	*AS*	*AN·UT·SÛ·A*	*AN·be-lit*	*AN·MES*
kakkab	*dilbat*	*ina*	*erib samsi*	*belit*	*ilâni*
L'étoile	de Vénus	au	coucher du soleil,	la Dame	des dieux (2) [est]
MU·[sa					
sumusa					
son nom.					

Ce qui ajoute encore au prix de ce document est son ancienneté. Le manuscrit que nous en possédons, et qui a été découvert dans les ruines du palais de Koyoundjik, fut écrit sous le règne d'Assourbanabal, de 668 à 625 av. J.-C. Mais il est lui-même la copie d'un original beaucoup plus ancien, et la majeure partie de la collection à laquelle il appartient a été rédigée sous le règne de Sargon I^er^ et de son fils Naram-Sin, 2000 ans environ avant l'ère chrétienne. A supposer même que ce passage spécial ne remonte pas aussi haut, il faisait déjà depuis longtemps partie des livres classiques de la Chaldée au VII^e^ siècle.

Le texte cunéiforme qui vient d'être rapporté est tellement positif que je pourrais m'en contenter et, après l'avoir placé sous les yeux du lecteur, tenir la discussion pour close, l'argumentation de M. Meyer pour définitivement réfutée. Mais il n'est pas seul en son genre. La Phénicie nous apporte de son côté un témoignage aussi formel, quoique de date bien plus récente, dans l'inscription n° 2 d'Oumm-el-Awâmîd, déposée par M. Renan au Musée du Louvre (3). C'est une dédicace

(1) Nana, la déesse des morts.
(2) La grande Bélit.

(3) *Journal asiatique*, 5e série, t. XX, pl. II; Schrœder, *Die phœnizische Sprache*, p. 226, pl. III, n° 2.

votive faite לׄמלך עשתרת אל חמן, « au roi Astarté, dieu igné (1) ». Ces titres au masculin impliquent nécessairement l'idée d'une Astarté mâle ; le R. P. Bourquenoud l'a remarqué le premier (2), avec juste raison, et vous vous êtes rangé à son opinion, ainsi que M. Schlottmann. M. Meyer reconnaît que cette explication serait la seule philologiquement acceptable, si le texte était certain. Aussi tout son effort tend-il à en contester la lecture. Il prétend que la fin de la première ligne est seule positive et propose de substituer, à la leçon jusqu'ici universellement admise, la restitution לׄאדן מלק[רת אל חמן. « au seigneur Melqarth, dieu igné ». Mais le monument lui-même ne s'y prête en aucune façon. J'en ai sous les yeux un estampage, que j'ai obtenu par votre intermédiaire de la gracieuse obligeance de M. Héron de Villefosse, et vous pouvez le vérifier vous-même au Louvre. Sans doute les sept premières lettres de la ligne 1 sont quelque peu rongées, et une même ne se discerne plus. Mais l'altération de la surface de la pierre n'empêche pas de reconnaître avec certitude les six autres, et il y a incontestablement sur la pierre dans cette première ligne, sans un trait de plus ou de moins :

לׄכלכע.תרתאלחמן (3)

ce qui n'est susceptible que de la restitution qu'en a donnée M. Renan et que tout le monde a adoptée après lui.

L'inscription d'Oumm-el-Awâmîd est donc à maintenir au nombre des monuments qui attestent l'existence de la Vénus-Astarté mâle ou androgyne.

Ajoutons ici un fait certain, et que M. Meyer lui-même est obligé d'accepter. C'est que les inscriptions himyarites ou sabéennes du Yémen mentionnent très-fréquemment une divinité du nom de עתתר, ce qui n'est, philologiquement, autre chose que la forme propre de עשתר dans la langue de ces inscriptions. Or, ce personnage du panthéon sabéen est positivement un dieu mâle (4), aussi bien que

(1) C'est ainsi, et non par « solaire », qu'il faut traduire le mot חמן, de la racine חמם. Naturellement il s'applique à des dieux solaires comme *Khammôn;* mais sa signification étymologique n'implique en aucune façon la localisation de la puissance ignée dans l'astre du jour. Une Astarté solaire serait quelque chose de fort singulier; mais il n'en est pas de même d'une Astarté ignée, en tant que déesse planétaire. C'est ce caractère qu'elle revêt quand les Araméens la qualifient de שחם ou שחמא, « la noire, la brûlée » (Chwolsohn, *Die Ssabier und der Ssabismus,* t. II, p. 3, 337 et 338), appellation qui rappelle aussitôt à l'esprit l'Aphrodite Mélænis de Corinthe (Pausan., II, 2, 4 ; voy. Maury, *Histoire des religions de la Grèce,* t. III, p. 209), laquelle paraît être d'origine orientale, comme presque toutes les divinités de cette ville.

(2) *Études religieuses, historiques et littéraires, par des Pères de la Compagnie de Jésus,* 1864, p. 1072 et s.

(3) Le מ est plus mal conservé que les autres lettres, et pourtant on reconnaît encore bien son tracé, sans que les vestiges qui en subsistent permettent de penser à un signe différent.

(4) Osiander, *Zeitschr. d. deutsch. Morgenl. Gesellsch.*, t. XX (1866), p. 279-282; Fr. Lenormant, *Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres,* 1867, p. 125 et s.; *Lettres assyriologiques,* t. II, p. 54 et s.

le *Atar-samain*, « Atar des cieux », dont le nom, עתר, est encore une variante de עשתר et que les inscriptions cunéiformes représentent comme le grand dieu des nations arabes de Qedar (1) et d'Isda et A'lou (2). L'Athtar sabéen, qui correspond ainsi à l'Aschtoreth phénicienne et à l'Istar assyrienne, est même, à proprement parler, un personnage androgyne, car si d'ordinaire les textes le donnent formellement pour mâle, et semblent même mentionner son épouse, on lit, d'un autre côté, dans l'inscription n° 152 du recueil de M. Halévy (l. 3) לאלת עתתר, « à la déesse Athtar ». Exceptionnelle dans la religion de la Chaldée et de l'Assyrie, comme dans celle de la Syrie et de la Phénicie, cette face mâle de la divinité qui nous occupe était constante et presque exclusive dans celle de l'Arabie, soit méridionale, soit septentrionale.

En revanche, M. Meyer peut bien avoir raison quand il propose d'interpréter le nom de la divinité moabite עשתר כמש, mentionnée sur la stèle de Mescha, de la même manière que vous l'avez fait vous-même depuis longtemps (3), en y reconnaissant « l'Aschtar de Kamôsch », c'est-à-dire la déesse épouse du grand dieu national de Moab. M. Schlottmann, au contraire, a vu dans Aschtar-Kamôsch une divinité androgyne résultant de la fusion en un même être de Kamôsch et d'Aschtar, sa compagne (4), fusion analogue à celle qui, chez les Mèdes, avait fait du couple de Mithra et d'Anahita « le double divin Mithra » androgyne, dont j'ai parlé une autre fois dans ce recueil (5). Grammaticalement l'explication de עשתר כמש, telle que l'adopte M. Meyer, est excellente, et elle a le mérite d'une simplicité qui lui donne bien des chances d'être la vraie. Et pourtant j'hésite encore à l'accepter sans réserve, car je ne vois pas jusqu'à présent d'autre appellation divine formée de la même façon.

M. Meyer y compare celle de la déesse araméenne עתרעתי ou עתרעתה, dont les Grecs ont fait Atargatis, et où il veut voir « l''Atar (épouse) de 'Atè. » Mais ici je ne saurais absolument pas le suivre. Le nom en question se compose bien de deux éléments, עתר=עשתר, et עתה ou עתי, qui apparaît fréquemment comme appellation d'une divinité dans les inscriptions de Palmyre et dans l'onomastique ancienne de cette partie de la Syrie. Seulement, rien n'est plus douteux que l'opinion qui veut voir dans 'Atè un dieu mâle. Les deux passages grecs, encore si énigmatiques, où il est dit que les Syriens emploient le mot ἄδας (6) ou ἄτη (7) pour dire « dieu », ont-ils réellement quelque chose à faire ici? C'est fort peu certain. Quant

(1) G. Smith, *History of Assurbanipal*, p. 283.
(2) *Ibid.*, p. 295.
(3) *Lettres assyriologiques*, t. II, p. 56.
(4) Schlottmann, *Siegessäule des Mesha*, p. 29-29, 43 et s.; *Zeitschr. d. deutsch. Morgenl. Gesellsch.*, t. XXIV (1870), p. 649-672.
(5) *Gazette archéologique*, 1878, p. 139.
(6) Phil. Bybl. *ap.* Steph. Byz., *v.* Λαοδίκεια.
(7) Voy. Lagarde, *Gesamm. Abhandl.*, p. 238.

à la fine observation de M. Nœldeke (1), que dans les noms propres où il entre en composition עתה ou עתי régit des formes verbales masculines, M. W. von Baudissin (2) a très-bien montré qu'elle n'était pas décisive, car on trouve quelquefois des noms incontestables de déesses qui sont dans le même cas. En revanche, l'Apologie de saint Méliton mentionne en termes formels 'Ati comme la déesse de l'Adiabène (3); Γάτις, la véritable transcription grecque de עתי, est une reine divinisée dans le récit evhémériste d'Antipater de Tarse (4); enfin l'onomastique des inscriptions sabéennes atteste l'existence, dans la religion de l'Arabie méridionale, d'une déesse עתת (5), correspondant à l'araméen עתה (6), déesse dont le sexe n'est pas contestable, puisque son nom se présente avec la désinence féminine. Ainsi, comme l'a déjà très-justement remarqué M. von Baudissin, si l''Atê de la Syrie n'est pas exclusivement une déesse, c'est à tout le moins une personnification androgyne et non décidément masculine. Même M. J.-P. Six, l'éminent numismatiste d'Amsterdam, vient de faire pencher d'une manière définitive la balance en faveur de la première de ces deux hypothèses, en montrant (7) qu'à Hiérapolis ou Bambyce le simple עתה désigne la même divinité que le composé עתרעתה, et que, sur les monnaies frappées dans cette ville immédiatement après la chute des Achéménides, le nom עתה accompagne, à titre de légende explicative, la figure de la Θεὰ Συρία ou Atargatis (8).

Le même savant nous fait connaître un nom divin nouveau, d'une lecture très-probable, mais non encore absolument certaine, qui figure sur une de ces monnaies d'Hiérapolis, יכונעתה (9). Ce serait une appellation composée de la même manière que Aschtar-Kamôsch, et qu'il faudrait traduire, dans le système d'interprétation appliqué à ce dernier par vous et par M. Meyer, « Yakoun de 'Atê », c'est-à-dire Yakoun (époux) de 'Atê, puisque יכון est une variante de Keiwân, כיון, le dieu de la planète Saturne, variante déjà connue par le Livre d'Hénoch (10).

(1) *Zeitschr. d. deutsch. Morgenl. Gesellsch.*, t. XXIV (1870), p. 92.

(2) *Studien zur semitischen Religionsgeschichte*, t. I, p. 238.

(3) *Spicileg. Solesm.*, t. II, p. XLIII; Renan, *Mém. de l'Acad. des Inscr.*, nouv. sér., t. XXXIII, 2e part., p. 324; Otto, *Corp. apologet. christian. sec. saec.*, t. IX, p. 426 et 505.

(4) *Ap.* Athen., VIII, p. 346.

(5) Fr. Lenormant, *Lettres assyriologiques*, t. II, p. 56.

(6) C'est tout à fait à tort que A. Levy, de Breslau, a vu dans עֲתָה une sorte d'écourtement de עַתָּר : *Zeitschr. d. deutsch. Morgenl. Gesellsch.*, t. XIX (1865), p. 180.

(7) *Numismatic Chronicle*, 1878, p 106-110.

(8) En revanche, je ne saurais souscrire à une conjecture émise pour la première fois par A. Levy (*Phœnizische Studien*, fasc. IV, p. 7) et que M. J.-P. Six reprend en l'étayant de l'autorité de M. de Goeje (*Num. Chron.*, 1878, p. 108). Elle consiste à penser que la forme réelle de עתה serait עתה pour ענתה, c'est-à dire une variante du nom d'Anaïtis. La forme ענתה est grammaticalement impossible, ענת étant le féminin de ען ou ענא, le babylonien *Anu*; dans עתה ou עתי le ת est radical, tandis que dans ענת il n'est que la désinence féminine.

(9) *Num. Chron.*, 1878, p. 104 et 111, pl. VI, n° 3.

(10) Voy. Movers, *Die Phœnizier*, t. I, p. 291.

On s'attendrait donc à voir un tel nom appliqué à un dieu mâle, et, au contraire, sur la monnaie il accompagne un buste de déesse. Si, après nouvelle vérification, la lecture de ce nom est reconnue comme sûre, il fournirait un appui considérable à la théorie de M. Schlottmann sur Aschtar-Kamôsch, car Yakoun-'Atê serait une divinité de sexe mixte, née de la fusion du masculin Yakoun avec la féminine 'Atê, de la même façon que la déesse de Moab de celle de la féminine Aschtar avec le masculin Kamôsch.

En tous cas, que le couple conjugal d'un dieu et d'une déesse ait pu quelquefois, dans les religions des Sémites, se condenser en un seul être androgyne, c'est ce qu'atteste formellement, comme l'a dejà reconnu M. J.-P. Six (1), le type des pièces d'argent frappées sous la domination des rois de Perse, dans quelques localités de la Palestine méridionale, où l'on voit une tête divine à deux visages, à la façon de celle du Janus italique. Une des faces de cette tête est toujours mâle et barbue, l'autre celle d'une femme (2).

Il me serait facile d'ajouter bien des choses, de montrer, par exemple, des expressions de l'androgynisme fondamental d'Astarté dans sa forme armée et guerrière, ainsi que dans la représentation sous la figure essentiellement phallique du cône de pierre, et d'appuyer toutes ces considérations par la comparaison entre l'Astarté syro-phénicienne et la Cybèle-Agdestis de la Phrygie, qui lui est si étroitement apparentée. Mais tout ceci a dejà été dit par d'autres beaucoup mieux que je ne pourrais le faire, et je n'aurais rien de nouveau à ajouter aux doctes recherches de ceux qui ont antérieurement traité cette question. Je préfère donc m'arrêter ici, en limitant cette lettre à un sujet restreint.

Je ne voulais qu'y établir une seule chose, et je crois l'avoir fait. C'est qu'en dépit des savantes dénégations de M. Édouard Meyer, l'existence de la Vénus mâle ou androgyne des religions de l'Asie antérieure ne repose pas seulement sur les passages classiques relatifs à la *Venus barbata* ou à l'Aphroditos de Cypre, qu'elle est attestée formellement par les documents épigraphiques indigènes de l'Assyrie, de la Phénicie et du Yémen. Il faut donc lui maintenir plus que jamais sa place dans la mythologie des nations sémitiques.

C.-W. MANSELL.

(1) *Num. Chron.*, 1878, p. 112.

(2) J.-P. Six, *Num. Chron.*, 1877, p. 221, nos 1 et 8, et p. 227, no 32.

TERRE-CUITE DE TANAGRA

(PLANCHE 10.)

La statuette gravée dans cette planche, si elle a perdu presque tout vestige de la coloration qui la couvrait autrefois, est, sans contredit, au point de vue du mérite plastique et des proportions (30 centimètres de hauteur), un des morceaux les plus remarquables qui soient sortis des tombeaux de Tanagra. C'était une des perles de la collection de feu M. Paravey (1), dont le gendre, M. le docteur Maurice Raynaud, la conserve désormais, avec la figurine athénienne d'une femme assise, arrangeant ses cheveux, qui, après avoir appartenu jadis à Fauvel, fit ensuite partie de la collection Pourtalès (2). Nous avons encore ici la représentation d'une jeune femme, laquelle, vêtue d'un long chiton, drapée dans un ample himation posé sur ses épaules, les cheveux enveloppés dans un cécryphale, se tient debout, portant une colombe sur son poing gauche.

Des figures de « femmes à la colombe » se sont offertes à plusieurs reprises dans les terres-cuites de Tanagra, variées d'attitude et de composition. La plus belle, avec celle que nous publions aujourd'hui, appartient au Musée de Berlin (3). Étroitement enveloppée jusqu'au col dans un himation peint en blanc, qui cache ses bras, la jeune femme représentée dans cette dernière est assise sur un quartier de rocher; la colombe est posée sur son épaule gauche et vient becqueter sa bouche. Une terre-cuite d'Athènes, qui, lorsque Stackelberg la publia (4), faisait partie de la collection Burgon, nous montre aussi une jeune fille tenant une colombe sur sa main. Le même sujet s'observe

(1) Elle est décrite sous le n° 267 du catalogue de vente, rédigé par M. le Baron de Witte.

(2) Panofka, *Antiques du Cabinet Pourtalès*, pl. XXXI; *Catalogue Pourtalès*, n° 834; *Catalogue Paravey*, n° 204.

Comme il est bon de suivre les destinées de ces morceaux exceptionnels, nous noterons encore que la belle statuette d'une jeune femme assise, provenant de Tanagra, qui est gravée dans la *Gazette archéologique*, 1876, pl. 33, a été acquise à la vente Paravey (où elle portait le n° 261) par le Musée Thorvaldsen, de Copenhague.

(3) Kekulé, *Thonfiguren aus Tanagra*, pl. XV; *Griechische Terracotten aus Tanagra und Ephesos im Berliner Museum*, pl. V.

(4) *Græber der Hellenen*, pl. LXIII, n° 1.

dans une figurine de la Cyrénaïque au Musée du Louvre (1). Enfin il est bon de rapprocher une délicieuse statuette de bronze trouvée à Patras, qui représente une jeune fille debout, drapée, avec une colombe posée sur son épaule gauche (2).

Pour ces diverses figures se pose l'éternelle question qui revient toujours à l'occasion des terres-cuites de Tanagra. Faut-il y voir des images de divinités dépouillées de leur antique gravité et abaissées à un caractère singulièrement humain? Ou bien doit-on y reconnaître des images de simples mortelles, des sujets empruntés à la vie familière? Stackelberg voyait une Perséphoné Phéréphatta dans la statuette de la collection Burgon. C'est ce nom, ou plutôt encore celui d'Aphrodite, qu'il faudrait adopter si, se rangeant au système d'interprétation que M. Heuzey défend avec tant de science et d'habileté, on adoptait la première hypothèse.

Mais la plupart des antiquaires se prononcent en faveur des sujets de la vie réelle, des sujets de genre, à la suite de MM. O. Lüders, O. Rayet et Kekulé, et je dois avouer que pour ma part c'est cette dernière méthode d'explication qui a mes préférences. En particulier, dans la statuette que nous publions aujourd'hui, et dans toutes celles que je viens d'en rapprocher, je ne vois absolument rien qui puisse donner l'idée que l'on est en présence de quelque chose d'aussi auguste que l'image d'une déesse (3). L'accent a quelque chose d'essentiellement familier dans sa grâce, où l'on sent, s'il est permis de s'exprimer ainsi, une élégance vécue sous les yeux de l'artiste et prise par lui sur le fait.

Sans doute la colombe est par excellence l'attribut d'Aphrodite; c'est une notion élémentaire en archéologie, et la première idée qui s'éveille à la vue de cet oiseau dans une œuvre de l'art antique est qu'il doit accompagner la déesse de la beauté et de l'amour. Mais la colombe peut se montrer aussi dans des figures de genre, auprès

(1) Heuzey, *Les figurines antiques de terre-cuite du Musée du Louvre*, pl. XLI, n° 2.

(2) Stackelberg, *Græber*, pl. LXXIII, n° 5.

(3) Au contraire, dans une figurine de Tanagra au Musée du Louvre (Heuzey, pl. XXI, n° 2), la haute stéphané qui décore le front d'une femme nue, debout auprès de la vasque des bains (λουτήριον) et tenant une colombe sur sa main droite, ne permet pas d'y méconnaître Aphrodite elle-même.

de simples femmes. C'était un des oiseaux que chez les anciens on se plaisait le plus à apprivoiser pour se faire un passe-temps et un jeu de leur compagnie (1). La colombe d'Anacréon, célébrée par lui (2), mangeait dans sa main, buvait dans sa coupe, voletait autour de lui et dormait sur sa lyre. Un roi de Cypre, s'il faut en croire le comique Antiphane (3), avait trouvé un moyen ingénieux de se faire éventer par le mouvement des ailes de colombes familières. Aristote (4) nous renseigne sur les principales races de ces oiseaux élevées de son temps. Les colombes privées s'appelaient τιθαὶ ou τιθασσαί. On employait des moyens artificiels pour leur donner des couleurs variées, qui augmentaient leur valeur vénale (5), souvent très-élevée (6). On avait pour les colombes familières des soins singulièrement raffinés ; on les baignait dans des eaux de senteur (7), et, si l'on en avait plusieurs, la mode voulait que chacune exhalât un parfum différent (8). Un poëte contemporain de Martial, Laruntius Stella de Padoue, voulant rivaliser avec Anacréon et Catulle, avait consacré à la colombe qui faisait les délices de sa maîtresse et les siennes, un petit poëme que quelques-uns jugeaient supérieur au *Moineau de Lesbie* (9).

Dans une comédie d'Anaxandride (10), un personnage exprimait son amour par des cadeaux de colombes et de moineaux, autre espèce d'oiseau consacrée à Aphrodite. En effet, les représentations monumentales nous montrent fréquemment des colombes comme présents offerts par les amants (11). Souvent aussi, en particulier sur les vases peints, l'introduction de cet oiseau comme élément accessoire dans une composition a une signification manifestement amoureuse (12).

(1) Voy. ce que dit à ce sujet M. Saglio, dans le *Dictionnaire des antiquités* de la maison Hachette (p. 700), et la riche série de citations littéraires et monumentales qu'il a rassemblées.

(2) *Od.*, IX, 3,

(3) *Ap.* Athen., VI, 67.

(4) *Hist. anim.*, VIII, 3.

(5) Oppian., *Cyneg.*, I, 353 et s.

(6) Plin., *Hist. nat.*, X, 37, 53; Varr., *De re rust.*, III, 7, 10; Columell., VIII, 8, 10.

(7) Anacr., *Od.*, IX, 3.

(8) Alex. *ap.* Athen., XV, 41.

(9) Martial., I, 8; Stat. *Silv.*, I, 2, 102.

(10) Athen., XIV, 60.

(11) Millin, *Vases peints*, t. II, pl. LXXVII; Ch. Lenormant et J. de Witte, *Él. des mon. céramogr.*, t. II, pl. XCIII; cf. Virg., *Eclog.*, I, 58; Ovid., *Metam.*, XIII, 831.

(12) Tischbein, t. II, pl. XXXII; t. IV, pl. XXXIX, édit. de Florence; Laborde, *Vases de Lamberg*, t. II, pl. III; Ch. Lenormant et J. de Witte, *Él. des mon. céramogr.*, t. I, pl. XXIX B; *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XV (1843), pl. B; *Antiquités du Bosphore Cimmérien*, pl. LXI, n^os^ 5 et 6.

Mais bien souvent aussi, quand les peintres céramistes ont accompagné de colombes les figures de femmes qu'ils dessinaient dans des sujets très-divers (1), il semble que ce ne soit pas par une autre raison que parce que dans la vie habituelle, dans l'intérieur des maisons et dans les promenades, on voyait fréquemment cet oiseau se jouer auprès des femmes.

Un bas-relief de l'ancien Musée du Capitole retrace une scène domestique où une mère et ses enfants sont avec deux colombes privées et un chien qui folâtrent autour d'eux (2).

Tout ceci montre, je crois, qu'il n'est pas besoin de chercher à la colombe, dans les terres-cuites de Tanagra, d'Athènes et de la Cyrénaïque ou dans le bronze de Patras, une explication mythologique. Rien ne s'oppose à ce que, nous laissant guider par l'accent que les artistes ont empreint dans leurs œuvres, nous reconnaissions dans ces figures des imples représentations d'un caractère familier, empruntées à l'existence quotidienne de la société grecque.

E. de CHANOT.

BIJOUX DE LA COLLECTION DE LUYNES

(Planches 11 et 17.)

La collection si noblement donnée au Cabinet des médailles de la Bibliothèque Nationale par le feu duc de Luynes, renferme quelques très-beaux bijoux antiques, qui jusqu'à présent demeurent inédits. La direction de la *Gazette archéologique* a choisi plusieurs des plus remarquables et leur a consacré deux planches. Les objets de ce genre ne réclament pas un long commentaire archéologique, et à propos de ceux-ci, nous pouvons nous borner à quelques brèves indications de provenances.

Le remarquable collier qui occupe la plus grande partie de la planche 11 est formé d'une chaîne d'or tressée en jaseron, qui se recommande par sa singulière

(1) D'Hancarville, *Vases de Hamilton*, t. IV, pl. XXXVIII; Laborde, *Vases de Lamberg*, t. I, pl. XLVII; Inghirami, *Vasi fittili*, t. II, pl. CLXXIV; Ch. Lenormant et J. de Witte, *Él. des mon. céramogr.*, t. I, pl. XXIX A; t. IV, pl. XIX, LXIII, LXXI, LXXVII, LXXVIII et LXXXIII.

(2) *Mus. Capitol.*, t. III, pl. LXVII.

finesse et par la souplesse qu'elle a conservée. Il se ferme par deux têtes de mulet en grenat, serties chacune dans un harnachement d'or. Le médaillon qui y est suspendu est en forme d'ombilic entouré de dentelures, avec sa surface entièrement couverte d'un granulé très-fin et admirablement réussi. Ce médaillon est, en outre, enrichi de cinq grenats disposés en quinconce, et un sixième a été placé à l'endroit où s'attache le coulant. L'objet provient d'un tombeau de Nola et peut passer pour un des spécimens les plus parfaits, au point de vue technique, de l'industrie du bijoutier dans les villes grecques ou hellénisantes de la Campanie.

Quant à la petite fibule en arc gravée sur la même planche, c'est un produit de l'industrie étrusque, qui dans ce genre avait su parvenir, comme chacun sait, au plus haut degré de l'habileté. Elle a été trouvée à Corneto, l'ancienne Tarquinies. Rien de plus élégant de motif ni de plus fin d'exécution que les perles d'or et les fleurettes étalant leurs pétales, qui garnissent entièrement l'arc et le fermoir. Les écrins de la collection Campana, au Musée du Louvre, ne renferment aucune pièce analogue qui soit plus exquise.

C'est des riches sépultures de Canusium en Apulie qu'est sorti l'élégant collier de la planche 17. Il se compose de perles d'or alternant avec des perles de grenat serties dans des fleurons d'or. Deux têtes de jeunes taureaux en or le terminent à ses deux extrémités, et servaient à le fermer.

La broche ronde (πόρπη), destinée à s'attacher sur la poitrine, que l'on voit également gravée dans la planche 17, est d'une date moins haute, d'un style plus barbare et d'une exécution plus grossière. Elle a été trouvée à Capoue. C'est un disque d'or à jour sur lequel est découpé un sujet qui représente un griffon terrassant un taureau. La circonférence en est formée par une plate-bande de verroteries rouges et vertes, alternées et enchâssées dans des alvéoles. Le procédé matériel et le mode de décoration appartiennent en propre aux bas temps romains, et ceci s'accorde bien avec le style du sujet central. Au bas de cette broche, en pendentifs, sont attachées trois chaînettes supportant deux avelines d'or et une poire d'améthyste.

Enfin les deux boucles d'oreilles de la même planche ont été exhumées de la nécropole de Tortose en Phénicie, l'ancienne Antaradus. Pour chacune d'elles la collection de Luynes possède la paire. L'une est d'un dessin très-élégant et d'une exécution délicate; on peut sans hésitation l'attribuer à l'époque des Séleucides. Elle offre une grosse perle en grenat sertie dans une poire d'or décorée au granulé. L'autre est, au contraire, un joyau assez vulgaire et d'une médiocre exécution. Une poire d'améthyste y est suspendue au-dessous d'une perle fine et d'un petit cabochon d'émeraude grossière.

S. TRIVIER.

BAS-RELIEF DU MUSÉE DE VIENNE

(Planche 12.)

Le grand bas-relief de marbre, représenté dans cette planche, a dû tenir une place importante dans la décoration d'un des plus somptueux édifices de la Vienne antique. Ce que l'on en possède, et on peut voir qu'il est loin d'être complet, a 2 mètres 30 de hauteur et 1 mètre 60 de largeur. On l'a reconstitué par le rapprochement de neuf fragments trouvés dans des fouilles à des époques différentes et, chose singulière, dans des endroits divers de la ville. Des deux principaux morceaux le premier a été découvert dans les jardins de l'hospice et le second dans les fouilles exécutées au lieu dit Beaumur. Tel qu'on a pu le rétablir, ce bas-relief, jusqu'à présent inédit, est conservé dans notre musée municipal, où il porte le numéro 68, qui lui est déjà donné dans la *Description* de Delorme. La sculpture, sans appartenir à la plus belle époque de l'art, n'est cependant pas dénuée de mérite et remonte à l'âge du haut Empire.

On y voit au premier plan une *Vénus* assise, dont la tête et l'avant-bras droit manquent, ainsi que le pied gauche. Un ample manteau descend des épaules de la déesse, couvre le siége à dossier orné sur lequel elle est assise, et, se repliant sur ses jambes et sur ses cuisses, laisse à découvert son beau torse et ses bras élégants. Au-dessus, et au second plan, *une femme* à l'aspect matronal, dont la tête manque aussi, assise sous un arbre, est vêtue d'une longue tunique. Devant elle, une grande draperie descend en arrière de la Vénus. La bordure du bas-relief est formée de rais de cœur.

Devant ces deux figures on penserait volontiers à *Dioné* et à sa fille *Vénus*, se reposant sous *les chênes de Dodone*. Le sujet reste, d'ailleurs, une énigme dans l'état de mutilation où il nous est parvenu. Mais j'espère toujours que quelque fouille heureuse me fera découvrir d'autres fragments, qui compléteront la composition et l'expliqueront d'une manière définitive.

Tout incomplet qu'il est, ce morceau de sculpture décorative m'a paru mériter d'être publié, car c'est dans son genre le plus considérable que le sol de la Gaule ait rendu au jour. Notre musée possède, du reste, deux autres fragments de bas-reliefs analogues, du même marbre et des mêmes proportions, qui doivent avoir fait partie de la décoration du même édifice. L'un représente Apollon-Soleil qui

descend dans le sein de la mer (1); sur l'autre on voit seulement la partie inférieure du torse, la cuisse et une partie de la jambe droite d'une figure d'enfant (2).

J. LEBLANC,
Conservateur du Musée de Vienne (Isère).

LES PEINTURES DES TOMBEAUX ÉGYPTIENS

ET LA MOSAÏQUE DE PALESTRINE.

Les chambres accessibles des tombeaux égyptiens sont décorées, à l'ordinaire, de peintures représentant les scènes de la vie civile et domestique. « Le prince Khnoumhotpou, fils de Nouhri, dit une inscription de Beni-Hassan, a fait ceci en monument de soi-même, dès l'instant qu'il commença de travailler à son tombeau, rendant son nom florissant à toujours, et se figurant lui-même pour jamais en sa syringe funéraire, rendant le nom de ses familiers florissant, et figurant, chacun selon son emploi, les ouvriers et les gens de sa maison; il a réparti entre les serfs tous les métiers et a montré tous les subordonnés (?) tels qu'ils sont. » On les voit tous, en effet, Khnoumhotpou et ses enfants, les pêcheurs, les artisans, les bergers, les prêtres. Les paysans labourent, sèment, récoltent; le potier tourne ses vases et les cuit au four; les tisserands sont accroupis devant la trame; les danseurs exécutent leurs pas les plus brillants : c'est la vie égyptienne saisie sur le vif et fixée, depuis cinquante siècles, sur une muraille d'hypogée. Chaque paroi forme comme un tableau dont les parties, distribuées en registres, montent et s'étagent du sol jusqu'au plafond. Quelquefois, les scènes n'ont aucun lien entre elles et représentent des actions indépendantes, accomplies à différents moments de l'année, en des endroits différents. Quelquefois, l'ordre dans lequel elles sont rangées est tel qu'on y doit reconnaître, malgré les défauts de la perspective, une composition d'intention et d'effet voulu. Le peintre s'est placé sur le Nil, par exemple, et a reproduit tout ce qui se passait entre lui et l'extrême horizon. Au bas de la paroi, le Nil coule à pleins bords : des bateaux passent, des matelots, montés sur des canots de papyrus, échangent des coups de gaffe ou chassent l'hip-

(1) Delorme, *Description du Musée de Vienne*, p. 153, nº 86.

(2) Delorme, p. 307, nº 315.

popotame et le crocodile, tandis que des bouviers baignent leur troupeau. Au-dessus, la berge et les terrains qui avoisinent le fleuve :

FRAGMENT DSE PEINTURES
DU TOMBEAU DE KHNOUM-HOTPOU A BENI-HASSAN.

des esclaves coupent des joncs, d'autres construisent des barques, d'autres, cachés dans les herbes, tendent le filet et prennent des

oiseaux. Au-dessus encore, les champs et le labour, des paysans qui vont à leurs travaux, des bœufs qu'on mène paître. Enfin, dans le haut, les collines nues et les plaines ondulées du désert, où des lévriers forcent la gazelle, où des chasseurs court-vêtus abattent le gibier à coups de flèche. Chaque registre répond à un des plans du paysage; seulement, le peintre, au lieu de mettre les plans en perspective, les a séparés les uns des autres et superposés.

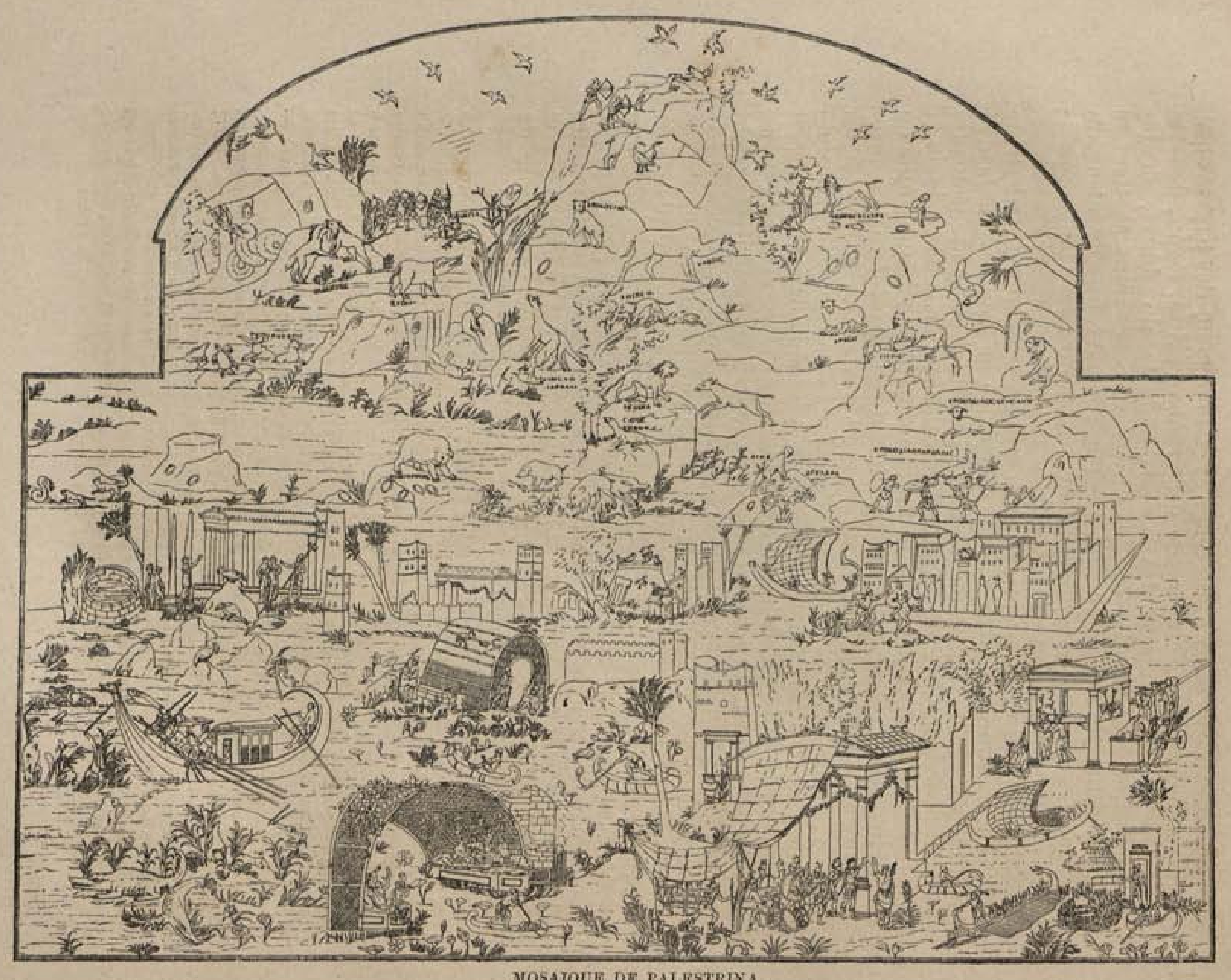
Barthélemy admit le premier que la grande mosaïque de Palestrine avait été fabriquée après le voyage d'Hadrien en Égypte (1). Je n'ai pas à m'occuper de la question de date : c'est affaire aux archéologues qui font profession d'étudier l'antiquité romaine. Mais Barthélemy et tous ceux qui sont venus après lui ont considéré que la mosaïque de Palestrine était une sorte de paysage historique, peut-être la reproduction en pierre de quelqu'un de ces tapis d'Alexandrie si prisés des anciens (2), dans lequel un artiste d'époque impériale avait essayé de présenter à sa guise l'aspect de l'Égypte et les singularités du désert africain (3). Le Nil baigne le bas du tableau. Il a recouvert la vallée entière et s'est étendu jusqu'au pied des montagnes. Des villas sortent de l'eau, des obélisques, des fermes, des tours de style gréco-italien, plus semblables aux fabriques des paysages pompéiens qu'aux monuments des Pharaons; seul, le grand temple situé au second plan, sur la droite, et vers lequel se dirigent deux voyageurs, est précédé d'un pylône auquel sont adossés quatre colosses Osiriens, et rappelle l'ordonnance générale de l'architecture égyptienne. A gauche, des chasseurs, portés sur une grosse barque, poursuivent l'hippopotame et le crocodile à coups de harpon. A droite une compagnie de

(1) *Explication de la mosaïque de Palestrine*, par l'abbé Barthélemy, dans le t. XXX de l'ancienne série des *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, 1764. Le tirage à part porte la date de 1760. Ce tirage à part existe en in-4° et en in-folio. Sous la dernière forme il se joint d'ordinaire au *Recueil de peintures antiques d'après les dessins coloriés faits par Pietre Santi Bartoli*, publié en 1757 par Caylus et Mariette.

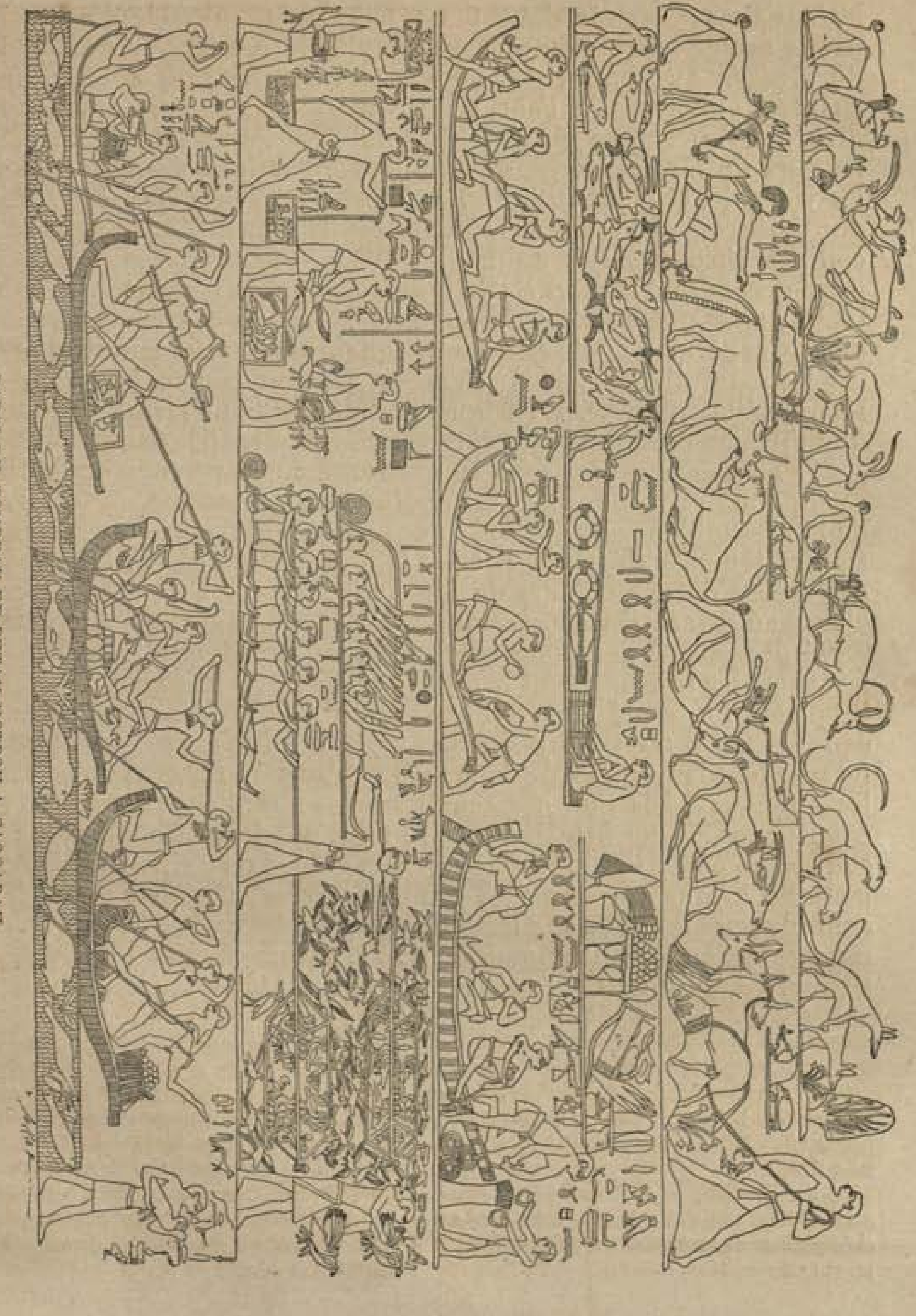
(2) C'est l'opinion de Visconti, *Opere varie*, t. I, p. 168, que semble avoir adoptée M. Lumbroso, *Bullettino dell' Instituto di Corrispondenza archeologica*, 1875, p. 134-135.

(3) Nous reproduisons, en la réduisant, la gravure donnée par Barthélemy, laquelle est suffisamment exacte dans certains détails, bien que laissant un peu à désirer sous le rapport du style. Elle a été faite d'après une gouache de Santi-Bartoli, appartenant en 1760 à Caylus, et qui était dernièrement en vente chez un marchand d'estampes de Paris.

Antérieurement, la mosaïque de Palestrine avait été déjà plusieurs fois gravée, mais moins exactement : Kircher, *Lat. vet. Rom.* (1671), planche à la p. 100; Ciampini, *Vet. monim.*, t. I, p. 81; et dans les planches détachées que Ger. Frezza exécuta en 1721 pour le cardinal Francesco Barberini, d'après les dessins de Gius. Sincero. — Publications plus récentes sur le même monument : L. Cecconi, *Del pavimento in musaico rinvenuto nel tempio della Fortuna Prenestina*, Rome, 1827; C. Fea, *L'Egitto conquistato dall' Imperatore Cesare Ottaviano Augusto sopra Cleopatra e Marco Antonio rappresentata nel musaico di Palestrina*, Rome, 1828; D. Sante Pieralisi, *Osservazioni sul musaïco di Palestrina*, Rome, 1858, in-folio, avec un nouveau tirage des cuivres de Frezza.



MOSAIQUE DE PALESTRINA.



PAROI DU TOMBEAU DE PHTAH-HOTPOU A SAQQARAH.

légionnaires, massée devant un temple et précédée d'un prêtre, paraît saluer au passage une galère qui file à toutes rames, le long du rivage. Au centre, des hommes et des femmes à moitié nues chantent et boivent, à l'abri d'un berceau sous lequel coule un bras du Nil. Des canots en papyrus montés d'un seul homme, des bateaux de formes diverses, circulent entre les scènes et comblent les vides de la composition. Le désert commence derrière la ligne des édifices; ici l'eau forme de larges flaques que surplombent des collines abruptes. Des animaux réels ou fantastiques, poursuivis par des bandes d'archers à tête rase, occupent la partie supérieure du tableau; les noms sont écrits en gros caractères au-dessus de chaque espèce, et permettent de reconnaître quelques-uns des monstres décrits par les naturalistes anciens : le crocottas, les thoantes, l'onocentaure, le crocodile-panthère. L'Afrique était dès lors une terre de prodiges, que l'imagination des voyageurs peuplait d'êtres fabuleux.

Si, après avoir considéré la mosaïque de Palestrine, on feuillette quelqu'un des volumes de Champollion ou de Lepsius, on sera frappé de la ressemblance qu'elle offre avec certains tableaux gravés et peints sur les tombeaux égyptiens. C'est la même disposition : dans le bas, des scènes d'inondation et de vie civile; dans le haut, des scènes de chasse au désert. Parfois, entre le Nil et la montagne, l'artiste a représenté des pâtres, des laboureurs, des gens de métier (1); parfois, il a fait succéder brusquement la région des sables à la région des eaux et supprimé l'intermédiaire (2). Les détails sont presque identiques des deux parts; il n'est pas jusqu'aux monstres de l'artiste européen qui ne trouvent leur analogue dans l'œuvre des peintres égyptiens. Parmi les animaux réels que chassent les princes de Beni-Hassan, on rencontre plus d'une bête imaginaire : des quadrupèdes à la tête et au cou de serpent, tigrés de fauve, une espèce de griffon ailé blanc, un loup à museau courbé, à oreilles carrées, à queue droite (3). Il suffit de jeter les yeux sur les figures pour reconnaître l'exactitude de cette assertion (4) : la mosaïque de Palestrine et les peintures égyptiennes reproduisent un même sujet, ou plutôt un même ensemble

(1) Cf. par exemple, dans Champollion, *Notices manuscrites*, t. II, p. 338-345 et p. 359-366, les peintures de deux des principaux tombeaux des Beni-Hassan.

(2) Par exemple, au tombeau de Ptahhotpou, sous la V^e^ dynastie (Dümichen, *Resultate der archäologisch-photographischen Expedition*, Theil, I, pl. VIII, Berlin, 1869, in-fol.).

(3) Champollion, *Notices*, t. II, p. 339 et 360.

(4) Les clichés qui accompagnent cet article sont empruntés l'un au tombeau de Phtahhotpou, à Saqqarah, l'autre au tombeau de Khnoumhotpou, à Beni-Hassan. Ce dernier est formé de deux séries de représentations reproduites dans Lepsius, et qu'on a réunies, sans altérer du reste aucun détail de l'original.

de sujets traités d'après les conventions et les procédés de deux arts différents.

On sait, par des documents certains, que, dès une haute antiquité, les tombeaux égyptiens étaient visités par les voyageurs et par les curieux. Les graffiti nous apprennent qu'à la xx[e] dynastie, les scribes qui passaient par Beni-Hassan ne manquaient pas d'entrer dans les hypogées de Khnoumhotpou et d'Amoni-Amememhâït; ils les prenaient, par erreur, pour des monuments du temps de Khéops (1). Les inscriptions grecques du tombeau de Séti I[er] montrent qu'à l'époque impériale on allait, comme de nos jours, au Bab-el-Molouk. Hadrien et ses compagnons de voyage et, d'une manière générale, tous les Occidentaux, artistes ou simples touristes qui parcouraient la vallée du Nil, pouvaient donc voir et copier, comme nous faisons, les scènes de vie civile et domestique retracées dans les salles accessibles des syringes égyptiennes. Je ne sais si d'autres l'ont fait, mais quand je considère, 1° que la mosaïque de Palestrine représente des scènes de la vie égyptienne; 2° que ces scènes sont disposées de la même manière que les scènes analogues des tombeaux égyptiens, je ne puis m'empêcher de conclure que l'artiste auquel nous devons la mosaïque même, ou le dessin du tapis qui servit d'original à la mosaïque, l'a fait pour son compte. Je ne veux pas dire par là qu'il a reproduit purement et simplement un tableau spécial qu'il avait vu dans un hypogée; mais je crois ne pas trop m'avancer en affirmant qu'ayant à rendre des scènes de la vie égyptienne, il s'est souvenu des peintures égyptiennes qu'il avait rencontrées au cours de son voyage.

En d'autres termes, la mosaïque de Palestrine n'est pas une œuvre originale due à la fantaisie d'un artiste gréco-romain; c'est l'interprétation, par un artiste gréco-romain, d'œuvres égyptiennes remontant aux anciennes époques. Le dessin et la composition de chaque scène particulière sont conçus dans l'esprit des peintres d'Occident; le sujet

(1) Champollion, *Notices*, t. II, p. 423-425. Comme ces graffiti n'ont jamais été étudiés, je crois qu'il n'est pas inutile d'en donner ici la traduction. — N° 1. « C'est ici la venue du scribe royal *Amenmes*. Quand je suis allé pour voir la chapelle du Râ-Khouwou le Véridique, elle a été trouvée semblable, en son intérieur, au ciel, lorsque le soleil s'y lève, et approvisionnée en encens frais pour la chapelle du Râ-Khouwou le Véridique. » — N° 2. « C'est ici l'allée qu'a faite le scribe *Aah-râ* (?), pour voir la chapelle du Râ-Khouwou le Véridique; elle a été trouvée, en son intérieur, comme le ciel quand le soleil s'y lève. » — N° 3. « C'est ici la venue qu'a faite le scribe habile de ses doigts (?)... *Roi*, pour voir la chapelle de Râ. . . . . (*sic*), véridique. Il l'a trouvée de beaucoup (?) plus belle que toute autre chapelle, et il a dit : « [Milliers de. . . . .] . et de cruches de « bière. . . . . » — N° 4. « C'est ici la venue qu'a faite le scribe *Thoutii* (?) pour voir la belle chapelle du Râ-Khouwi véridique. Elle a été trouvée belle extrêmement, plus que [tout temple de?] Phtah, en encens frais, et approvisionnée de parfums. . . . la chapelle dans laquelle est le Râ-Khouwi véridique. » La variante Khouwi donne la raison de la transcription Σοῦφ-ι-ς de Manéthon.

de la plupart des scènes et la composition de l'ensemble sont empruntés aux œuvres des peintres d'époque pharaonique.

G. MASPERO.

VASE DE BRONZE EN FORME DE TÊTE

(PLANCHE 13.)

L'exquise tête de bronze, de travail grec de l'époque des successeurs d'Alexandre, qui est gravée sous deux aspects dans notre pl. 13, avec ses dimensions originales, appartient à M. le docteur Sorlin-Dorigny, de Constantinople. Elle a été trouvée dans le territoire de l'ancien royaume de Pont, entre Trébizonde et Amasia. C'est à peu de chose près la même région que celle où a été découverte, dans une localité intermédiaire entre Trébizonde et Erzeroum, l'admirable et fameuse tête de statue en bronze, qui est entrée au Musée Britannique après avoir passé par les collections de Photiadis-Pacha et de M. A. Castellani, et que M. R. Engelmann vient de publier de nouveau, en la revendiquant comme une Aphrodite au lieu d'une Artémis (1). Il y a, du reste, entre les deux morceaux une frappante parenté de style, d'art et d'école, et même un trait commun assez significatif dans les deux petites mèches qui se détachent de la coiffure, pour descendre en frisant légèrement sur le milieu du front.

La tête appartenant à M. Sorlin-Dorigny a figuré l'année dernière à l'Exposition historique du Palais du Trocadéro et y a été hautement appréciée de tous les amateurs. C'est, en effet, un vrai joyau dans ses petites dimensions. Il n'y a pas de doute à avoir sur sa destination ; c'était un de ces vases qui servaient à contenir l'huile parfumée dont on se frottait pour les bains, vases auxquels on donnait habituellement la forme d'une tête. Originairement elle était complétée par deux pièces qui ont aujourd'hui disparu : une plaque soudée qui faisait le fond du vase, et un couvercle mobile formant opercule au sommet de la

(1) *Archæologische Zeitung*, 1878, p. 150-158, pl. xx.

tête. On distingue encore à l'occiput, sur l'original, la place où était soudée la charnière de ce couvercle.

Malgré la gravité majestueuse donnée à l'expression des traits, c'est la tête d'une Ménade que l'artiste a ici représentée, mais sans doute une Ménade d'un caractère plus auguste que les autres, comme *Nysa*, la nourrice de Dionysos, ou *Thyoné*. La nébride la caractérise de la manière la plus formelle. La disposition de cette nébride de manière à en former une coiffure est, du reste, tout à fait nouvelle, et je ne sache pas qu'on l'aït encore observée sur aucun autre monument. Les taches dont la peau du faon est parsemée sont exprimées par des points en creux, qui étaient primitivement incrustés d'or, de même que les yeux étaient incrustés en argent. On avait ainsi obtenu un effet qui rappelait à l'œil, et intentionnellement, l'aspect du ciel constellé d'astres, dont la nébride, avec ses taches, était regardée comme un emblème (1).

Ce monument est de ceux qui n'appellent pas un long commentaire, où le mérite d'art prime l'intérêt d'érudition, de ceux pour lesquels ce qu'il y a de mieux à faire est d'en publier la figure sans entrer dans des explications développées, car la leçon qu'ils fournissent s'adresse surtout aux yeux. Remarquons seulement que le culte dionysiaque et ses orgies, où figuraient les Ménades, avait pris, dans les siècles postérieurs à Alexandre, un développement considérable dans la région du Pont et de l'Arménie. C'est de là, en effet, nous dit-on, que César rapporta à Rome, enrichies de particularités et de rites propres à cette contrée, les fêtes orgiastiques en l'honneur de Bacchus (2), qui ne s'étaient plus célébrées à Rome et en Italie depuis le sénatusconsulte de l'an 186 av. J.-C. proscrivant les Bacchanales.

E. de CHANOT.

(1) Diod. Sic., I, 11; Nonn., *Dionnys.*, IX, 187. | (2) Virg., *Ecl.*, V, 29 et Serv., *ad. h. l.*

JOUEUSE D'OSSELETS

FIGURINE DE TERRE-CUITE

(Planche 14.)

La *Gazette archéologique* a droit de se targuer d'être, de tous les recueils périodiques consacrés à l'étude des antiquités, celui qui a publié la plus riche série de ces terres-cuites de Tanagra que prisent si haut les amateurs et les artistes, et qui méritent bien une semblable vogue par leur exquise élégance, comme par la façon dont elles nous font pénétrer dans la vie intime des Hellènes du siècle d'Alexandre. Je crois pouvoir dire que si l'on parcourt dès à présentnos planches, on y trouvera déjà dans ce genre une collection de sujets plus variée et plus intéressante que celle qu'offre le splendide, mais trop coûteux ouvrage de M. Kekulé. Il est vrai que nous n'avons pas pu nous permettre le même luxe dans les reproductions. Loin d'être près de nous arrêter dans cette voie, nous sommes fermement résolus à y persévérer, et pendant longtemps encore les précieuses trouvailles de la cité béotienne, dont la veine semble aujourd'hui tarie, nous fourniront encore une riche matière d'études, entièrement empruntée aux collections des amateurs français.

La statuette que nous publions dans notre planche 14 fait partie du beau cabinet de M. Bellon, de Rouen, et a été l'une des plus remarquées à l'exposition du Palais du Trocadéro. Par une circonstance fort rare dans les monuments de cette classe, elle a été brûlée sur le bûcher du personnage, avec les cendres duquel elle a été ensuite déposée dans la tombe. Le résultat de cette action a été de faire disparaître toutes les couleurs dont elle était peinte, sauf la dorure du bandeau qui ceint les cheveux, et de la noircir entièrement, en l'imprégnant d'une fumée grasse. Mais elle n'a pas souffert d'autre altération; elle est demeurée intacte en traversant cette épreuve. Elle n'a rien perdu de la finesse de son modelé, qui se combine avec une noblesse exceptionnelle, avec un accent de grandeur simple et sévère auquel les coroplastes de Tanagra ont été loin de savoir toujours s'élever. Ce sont ces qualités de noblesse et de grandeur qui la mettent tout à fait hors de pair.

Le sujet rentre dans une classe assez multipliée parmi les terres-cuites de Tanagra; je veux parler des figurines qui représentent une jeune fille accroupie, un genou en terre, occupée à l'un des jeux de hasard, dés ou osselets, pour lesquels les Grecs avaient une prédilection particulière. Les modeleurs béotiens ont introduit un certain nombre de variantes légères dans le geste de ces figures et dans les attributs qu'elles tiennent entre leurs mains, tout en leur conservant la même

donnée essentielle d'attitude. C'est ainsi que nous avons la jeune fille qui fait sauter les osselets sur le revers de sa main étendue (1), ou la joueuse de dés qui tient d'une main le cornet pour les jeter et de l'autre le petit sac de peau dans lequel on les conservait (2). Dans la statuette de M. Bellon, comme dans une autre non moins belle et fort analogue, qui fait partie de la collection de M. Imhoof-Blumer, à Winterthur en Suisse (3), la jeune fille accroupie semble observer le coup que joue en ce moment son antagoniste, laquelle devait être représentée par une autre figurine faisant pendant; sa main droite s'abaisse vers la terre pour ramasser les osselets dont elle va se servir à son tour; c'est le geste prêté à la nymphe Arné sur la célèbre monnaie de Ciérium qui la représente en ἀστραγαλίζουσα (4); la main gauche, appuyée sur le genou, porte le sac aux dés et osselets, si bien interprété par M. Heuzey (5).

Nos lecteurs n'ont pas oublié le charmant groupe de terre-cuite représentant deux joueuses d'osselets, groupe découvert dans un tombeau de Canosa et actuellement conservé au Musée Britannique, que M. A. S. Murray a publié ici même (6). Le savant, l'habile archéologue anglais a dressé à cette occasion le catalogue de toutes les répétitions connues de la statue de marbre de l'*Astragalizusa;* car ce sujet a été traité en grand par les sculpteurs comme en petit par les modeleurs de figurines. M. Heuzey a, de plus, ingénieusement fait remarquer (7) quelle étroite analogie de composition existe, dans les terres-cuites grecques, entre la représentation des joueuses de dés ou d'osselets et celle de Perséphoné cueillant les fleurs au moment d'être enlevée par Pluton (8). Il voit ici, avec toute raison, un exemple de la façon dont « les coroplastes, lorsqu'ils avaient trouvé un motif qui plaisait au goût du public, s'amusaient à le varier et à le faire passer par des sujets différents, en modifiant légèrement les attributs ou quelque détail secondaire du mouvement. »

Dans un des célèbres monochromes sur marbre du Musée de Naples (9), deux des filles de Niobé jouent aux osselets en présence de leur mère, de Latone et d'Artémis, qui frappera bientôt ses jeunes compagnes de ses flèches meurtrières. Au milieu des peintures éminemment mystiques, retraçant les scènes des enfers,

(1) *Gazette archéologique*, 1878, pl. IX.

(2) *Monuments grecs publiés par l'Association des Études grecques*, 1876, pl. II, n° 3; Kekulé, *Thonfiguren aus Tanagra*, pl. VII.

(3) Kekulé, *Thonfiguren*, pl. VI.

(4) Millingen, *Ancient coins*, pl. III, nos 12 et 13; Bompois, *Observations sur un didrachme inédit de Ciérium*, pl. nos 2-6; *Monuments grecs*, etc., 1875, pl. II, n° 4.

(5) *Monuments grecs*, 1876, p. 15.

(6) *Gazette archéologique*, 1876, p. 95.

(7) *Monuments grecs*, 1876, p. 9-14.

(8) *Gazette archéologique*, 1876, pl. VIII; *Monuments grecs*, 1876, pl. II, n° 2.

Il faut encore comparer le petit vase en forme de figurine, provenant de Tanagra, qui représente dans la même attitude une jeune fille tenant une grappe de raisin, peut-être une Érigone : *Monuments grecs*, 1876, pl. II, n° 1.

(9) *Pitture d'Ercolano*, t. I, pl. I; *Mus. Borbon.*, t. XV, pl. XLVIII.

que Polygnote avait exécutées dans la Lesché de Delphes, on voyait les filles de Pandarée se livrant au même amusement (1), de même que Palamède et Thersite jouant aux dés en présence des deux Ajax (2). Il est donc évident que les statuettes de joueuses d'osselets, parmi les terres-cuites déposées dans les tombeaux, constituent l'exemple peut-être le plus formel de l'emploi d'un sujet pris dans la vie familière avec une intention symbolique profonde, en rapport avec l'idée de la mort ou de la vie d'outre-tombe.

Mais quelle a pu être cette intention? A ce sujet, M. A. S. Murray (3) et M. Heuzey (4) ont proposé des systèmes absolument divergents. Pour le premier, le jeu des osselets est un emblème de la mort prématurée, une sorte d'augure des funestes hasards du destin ; pour le second, c'est une expression de la quiétude heureuse des Champs-Élysées, où se continuent les passe-temps favoris de l'existence terrestre; il y voit « la vie joyeuse et paisible de l'enfance se continuant jusque dans les enfers pour les innocentes victimes de la destinée. » Au risque de me voir accuser par le savant académicien d'« abus des interprétations symboliques », c'est à l'opinion de M. Murray que je me rangerai, en allant même jusqu'à l'élargir, ou l'aggraver si l'on veut.

Pas plus en représentant les filles de Pandarée jouant aux osselets qu'en figurant les héros du siége de Troie occupés à jeter les dés, Polygnote ne s'était borné à leur prêter dans les enfers les divertissements de la vie. La pensée qui guida son pinceau dans cette partie de ses fameuses peintures de Delphes était certainement d'une nature plus cherchée et plus profonde. A côté des filles de Pandarée, le maître de Thasos avait représenté Phèdre se balançant sur une escarpolette, allusion euphémique à sa mort par pendaison (5), de même qu'il avait rappelé le trépas d'Actéon en le montrant assis sur une peau de cerf et caressant son chien (6). Le choix des personnages et les principaux traits de la manière dont ils étaient représentés dans la composition des Enfers de Polygnote, étaient conçus de manière à éveiller, sous les formes du langage symbolique de l'art, l'idée d'une puissance aveugle à l'action de qui la nature entière serait en proie, et dont rien

(1) Pausan., X, 30, 2.

(2) Pausan., X, 31, 2.

(3) *Gazette archéologique*, 1876, p. 95-99.

(4) *Monuments grecs*, 1876, pages 18-24. — M. Murray a depuis critiqué les idées de M. Heuzay et défendu les siennes propres : *The Academy*, 2 mars 1878, p. 195.

(5) Pausan., X, 29, 2.

C'est de la même façon que le rite attique de l'αἰώρα, retracé sur un vase peint de Chiusi (Gerhard, *Trinkschalen und Gefæsse*, pl. XXVII), et dans lequel les jeunes filles se balançaient sur des escarpolettes attachées aux arbres (Hygin., *Poët. astron.*, II, 4 : Hesych., v. αἰώρα : Poll., IV, 7, 55 ; cf. Osann, *Verhandl. der 6es philolog. Versamml. in Cassel*, 1843, p. 22 ; K. Fr. Hermann, *Gottesdienstl. Alterth.*, § 27, 16, et 62, 39), passait pour commémorer la pendaison d'Érigone.

(6) Pausan., X, 30, 3.

ne saurait faire prévoir ni conjurer les coups. Aussi mon père (1) n'a-t-il pas hésité à rapprocher des deux scènes de jeu des héros et des filles de Pandarée, placées au sein du monde des morts, le passage fameux où Héraclite représentait la puissance suprême qui préside à l'univers sous les traits d'un enfant jouant aux dés (2).

Le jeu des dés ou des osselets était d'autant plus naturellement devenu pour les Grecs un emblème des hasards du destin, que ces objets comptaient au nombre de ceux auxquels on allait demander des consultations pour chercher à pénétrer les secrets de l'avenir (3). C'est ce moyen de divination qui constituait les *thries* de Delphes (4), et que l'on employait dans l'oracle de Géryon à Padoue (5), dans celui d'Héraclès à Bura (6) et dans celui d'Athéné Sciras à Phalère (7). On connaît les peintures de vases assez multipliées qui font voir deux des héros grecs de la guerre Troyenne (8) jetant les dés, comme dans la fresque de Polygnote à la Lesché de Delphes. Le plus souvent Athéné préside à la scène (9), et par conséquent il n'est pas douteux qu'il ne s'agisse de la consultation de son oracle de Phalère ou de celui qui existait aussi au Sciron de la Voie Sacrée d'Éleusis (10). Même quand la déesse n'est pas présente et quand on pourrait croire ainsi à la simple représentation d'un divertissement héroïque, plus d'une circonstance accessoire ramène la pensée du spectateur à la notion du sort interrogé (11) ou du destin fatal qui tranchera prématurément les jours des guerriers occupés à ce jeu.

François LENORMANT.

(1) *Mém. de l'Acad. de Belgique*, t. XXXIV, p. 121.

(2) Origen. *seu* Hippolyt., *Philosophumen.*, IX, 9, p. 281, ed. Miller; cf. Procl., *In Tim.*, p. 101; Clem. Alex., *Paedagog.*, I, 5, p. 111, ed. Potter.

(3) Schol. *ad* Pind., *Pyth.*, IV, 337, ed. Boeckh. — On attribuait à Athéné l'invention de ce mode de divination : Zenob., *Cent.*, V, 75; Steph. Byz., *v.* Θρῖαι.

(4) Zenob., *Cent.*, V, 75; Steph. Byz. et Hesych., *v.* Θρῖαι; Suid., *v.* Πυθώ; Lexic. rhetor. *ap.* Bekker, *Anecd. Graec.*, p. 365; cf. Lobeck, *Aglaopham.*, t. II, p. 814 et s.

(5) Sueton., *Tiber.*, 14; voy. J. de Witte, *Nouv. Ann. de l'Inst. arch.*, t. II, p. 138 et 297.

(6) Pausan., VII, 25, 6.

(7) Poll., IX, 96; Eustath., *ad Odyss.*, A, 107; Phot., Lexic., *v.* σκιράφια; Etym., v. σκιρά.

(8) Ils reçoivent les noms d'Achille et d'Ajax sur le vase du Vatican signé par le peintre Exécias (*Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. II, pl. XXII), et sur un autre vase, qui appartient à la Pinacothèque de Munich (O. Jahn, *Vasensammlung Kœnig Ludwigs*, n° 567).

(9) Gerhard, *Rapporto volcente*, page 133; *Auserles. Vasenbilder*, t. III, p. 96; *Ueber Minervenidole*, p. 17; Panofka, *Bullet. de l'Inst. arch.*, 1832, p. 71; *Bilder antik. Lebens*, p. 17; Welcker, *Rhein. Mus.*, 1re sér., t. III, p. 601; O. Jahn, *Telephos und Troilos*, p. 87; J. Roulez, *Bullet. de l'Acad. de Belgique*, t. VII, p. 113; *Vases peints du Musée de Leyde*, p. 9; voy. aussi ma *Monographie de la Voie Sacrée*, t. I, p. 187.

(10) Pherecrat. *ap.* Phot., *Lexic.*, *v.* σκίρον; voy. ma *Voie Sacrée*, t. I, p. 188.

(11) Voy. ma *Voie Sacrée*, au même endroit.

DIONYSOS AU MILIEU DE SON THIASE

(PLANCHE 15.)

L'élégance et la noblesse du dessin des figures font de la composition reproduite dans cette planche, un peu au-dessous de ses dimensions originales, une des plus admirables peintures céramiques qui se puissent voir. Elle décore un oxybaphon (haut de 37 centimètres) qui a été découvert à Santa-Maria di Capua, et fait actuellement partie de la collection de M. Auguste Dutuit, à Rouen (1).

Nous y voyons *Dionysos* barbu, la tête ceinte d'un large crédemnon, vêtu d'une longue tunique finement plissée, qui descend jusqu'un peu au-dessus de la cuisse; sur cette tunique il porte un crocotos de femme ou courte tunique, sans manches, décorée de broderies, et par-dessus celle-ci une pardalide disposée en justaucorps serré, laissant l'épaule droite dégagée et s'attachant à la taille par une ceinture. A son bras gauche est suspendu le fameux péplos de pourpre que les Charites ont tissé pour lui à Naxos (2). D'une main le dieu tient le thyrse; de l'autre il tend un canthare à un *Satyre* nu, lequel y verse le vin d'une outre à demi dégonflée, qu'il soutient des deux mains. A droite, un second *Satyre*, nu, présente un œuf ou un fruit à une *Thyade*, vêtue d'une double tunique et tenant un grand rameau de laurier. Ce dernier attribut, dont la présence dans une scène dionysiaque a toujours pour objet d'établir un rapport entre Bacchus et Apollon (3), me paraît appeler d'une manière manifeste la qualification de Thyades, qui désigna d'abord exclusivement les femmes célébrant les orgies nocturnes de Dionysos sur le Parnasse (4) et ne s'étendit qu'ensuite indifféremment à toutes les Ménades (5). Les Satyres de notre peinture ont des formes entièrement humaines, avec une tête d'un type très-caractérisé, chauve, au visage écrasé, avec des oreilles et une queue de cheval.

Le costume que nous voyons ici à Dionysos se reproduit sur plusieurs vases peints (6), dont on peut placer l'exécution, comme celle de l'oxybaphon qui nous

(1) J. de Witte, *Catalogue Castellani*, nº 54; Fr. Lenormant, *Collection A. Dutuit*, *Antiquités*, nº 71, pl. XIX.

(2) Apollon. Rhod., *Argonaut.*, IV, 424; cf. Athen., V, p. 198.

(3) Euripid. *ap.* Macrob., *Saturn.*, I, 18 : Δέσποτα φιλόδαφνε, Βάκχε, Παιὰν Ἄπολλον, εὔλυρε.

(4) Pausan., X, 4, 2; 6, 2; 22, 5; voy. Panofka, *Dionysos und die Thyaden*, dans les Mémoires de l'Académie de Berlin pour 1852; Welcker, *Griech. Gœtterl.*, t. II, p. 632 et s.

(5) Lycophr., *Cassandr.*, 143 et 505; Ovid., *Fast.*, VI, 514; Catull., LXIV, 392.

(6) Comme exemples : Ch. Lenormant et J. de Witte, *Él. des mon. céramogr.*, t. I, pl. XLII; et le vase encore inédit de la collection de Luynes, dont un fragment est donné dans le *Dictionnaire des Antiquités* de MM. Daremberg et Saglio, t. I, p. 682, fig. 805.

occupe, vers la fin du v^e siècle et le commencement du vi^e. C'est celui auquel convient proprement le nom de *bassara* ou *bassaris* (1), nom de la robe des Ménades de la Lydie et de la Thrace (2), appelées d'après ce vêtement *Bassaræ* ou *Bassarides* (3). Cette robe était d'origine lydienne (4) et avait passé avec son nom d'Asie-Mineure en Thrace. Elle était encore le vêtement du dieu lydien Bassareus (5), assimilé au Dionysos grec, qui le portait comme ses suivantes. On décrit la bassara comme descendant jusqu'aux pieds, *vestis ad pedes usque demissa* (6). Le nom en venait, ajoute-t-on (7), du mot *bassaros*, qui, dans la langue lydienne, signifiait un « renard » (8), animal consacré en effet au dieu Bassareus (9). Quelques érudits ont conclu de là que cette tunique était à l'origine faite en peaux de renard (10), ce qu'il est bien difficile d'admettre. La véritable indication paraît être plutôt celle du Scholiaste de Perse (11), d'après lequel la bassara était ainsi nommée parce que les Bacchantes qui la portaient se ceignaient en même temps de peaux de renard, *pellibus Bacchae succingebantur*. En réalité, ce costume se composait donc de deux parties, la longue tunique, le plus souvent accompagnée d'un crocotos, et le vêtement de peaux qui la recouvrait comme une sorte de justaucorps n'atteignant pas le genou. C'est là l'accoutrement même du Dionysos du vase de M. Dutuit. Partout où nous l'observons, il est porté par un Bacchus barbu, dont l'aspect très-efféminé trahit l'action de l'influence lydienne, qui s'exerça principalement sur la religion dionysiaque de la Grèce à l'époque des grands tragiques. Sur le vase de la collection de Luynes, qui en offre un très-bel exemple, ce costume est attribué sans aucune différence au dieu lui-même et aux Ménades qui lui font cortége; ce vase encore inédit, et qui mérite tout à fait d'être publié, montre donc Dionysos Bassareus au milieu des Bassarides.

Le revers de l'oxybaphon, de M. Dutuit, dont la planche 15 donne la peinture principale, représente simplement trois éphèbes drapés.

E. LIÉNARD.

(1) Fr. Lenormant, dans le même *Dictionnaire*, p. 683.

(2) Hesych., *s. v.*; Etym. Magn., *s. v.*; Poll. VII, 59; Lexic. *ap.* Bekker, *Anecd. graec.*, t. I, p. 222.

(3) Propert. III, 17, 30; Athen., V, p. 198; Artemidor., II, 37; Hesych., *s. v.*; Steph. Byz., *v.* Ὦδωνες; cf. Lobeck, *Aglaopham.*, p. 293.

(4) Poll., *l. c.*; Schol. *ad* Horat., *Od.*, I, 18, 11; cf. Philostrat., *Vit. Apollon.*, V, 32.

(5) Macrob., *Saturn.*, I, 13; Horat., *Od.*, I, 18, 11; voy. Gerhard, *Etrusk. Spieg.*, t. I, p. 70; *Griech. Mythol.*, § 444, 5.

(6) Schol. *ad* Horat., *l. c.*; cf. Poll, *l. c.*

(7) Schol. *ad* Pers., *Sat.*, I, 101.

(8) Schol. *ad* Lycophr., *Cassandr.*, 771; Suid. et Etym. Magn., *v.* Βασσαρίς; Hesych., *v.* Βασσάρια; Herodot., IV, 192.

(9) Schwenck, *Rhein. Mus.*, 2^e sér., t. VI, p. 549 et s.; Fr. Lenormant, *Monnaies royales de la Lydie*, p. 13.

(10) Vossius, *Theol. gent.*, p. 405; Maury, *Histoire des Religions de la Grèce*, t. III, p. 138.

(11) *Ad Sat.*, I, 101.

EX-VOTO A HÉLIOS

J'ai acheté, il y a quelques années, à Constantinople, la plaque de bronze reproduite en tête de cet article, et qui vient de l'Asie-Mineure. Celui qui me l'a vendue ne savait pas exactement le lieu où elle a été trouvée. Cette plaque me paraît assez intéressante, à cause du sujet qu'elle représente, pour attirer l'attention des archéologues. Elle contient dix-sept petites figures en bas-relief, dont quatorze forment sept couples; les trois autres sont isolées.

Les deux premières figures à gauche représentent deux bustes superposés du dieu *Hélios*, la tête entourée de rayons, et drapés d'une tunique attachée par des agrafes rondes sur les deux épaules.

Le second couple, à droite du premier, représente deux bustes superposés de femmes drapées et portant sur la tête des couronnes murales. Des masques de lion sont posés sur leur épaule droite. A ce signe on reconnaîtra dans ces deux bustes la déesse *Cybèle*.

Le troisième couple représente aussi deux bustes superposés de femmes, drapées d'une tunique attachée par des agrafes rondes sur les deux épaules. Elles portent sur la tête des couronnes murales et tiennent de la main gauche des cornes d'abondance.

Deux bustes de femmes drapées, placés à côté l'un de l'autre, forment le quatrième couple. Ces femmes portent aussi des couronnes murales sur la tête et tiennent des cornes d'abondance de la main gauche.

Au-dessus de ce groupe est placé le cinquième couple, qui est

composé de deux bustes à côté l'un de l'autre, et dont le premier représente un homme nu et le second une femme drapée, sans aucun attribut.

Les sixième et septième couples sont formés chacun de deux femmes représentées en entier; les figures du sixième sont plus grandes que celles du septième. Ces quatre femmes sont habillées de tuniques talaires et de manteaux qui s'enroulent autour de la taille en guise de ceinture. Elles portent aussi des couronnes murales sur la tête, et tiennent des patères de la main droite et des cornes d'abondance de la main gauche.

Au-dessus de ces derniers couples sont placés trois petits bustes drapés, qui sont les trois figures isolées que j'ai déjà signalées. Ces figures n'ont aucun attribut.

Il est difficile de donner une explication satisfaisante de ce curieux monument, qui ne peut être qu'un *ex-voto*. On peut considérer les figures qu'il contient comme représentant des divinités. On y trouve *Hélios* et *Cybèle* dans les deux premiers couples; mais on aurait quelque peine à déterminer les noms des divinités représentées par les autres figures. Il y a aussi une différence dans le nombre de fois que chacune de ces divinités y est représentée; il y en a qui semblent répétées quatre fois, d'autres deux et d'autres qui ne figurent qu'une seule fois. Les divinités qui paraissent tenir la première place, *Hélios* et *Cybèle*, sont représentées deux fois, tandis que celles qui sont décrites les dernières sont répétées quatre fois. Cette différence ne me paraît pas conforme aux sentiments de respect qui doivent guider tout homme pieux envers la divinité à laquelle il offre un ex-voto.

Pour trouver une explication tant soit peu probable de ces différentes figures, je crois qu'il faut les distinguer en trois catégories. Le premier couple représente certainement une divinité, celle d'Hélios. Les cinq couples de femmes portant des couronnes murales (bustes et figures entières) peuvent représenter cinq différentes villes. Le cinquième couple placé au milieu de la plaque avec les trois petits bustes isolés peuvent figurer des mortels et représenter une famille composée du père, de la mère et de trois enfants.

On pourrait de cette façon expliquer ce monument comme étant un ex-voto offert à Hélios par une famille qui avait dans cinq différentes villes, soit des propriétés, soit une industrie, soit tout autre intérêt dont la prospérité dépendait des faveurs de ce Dieu.

La double représentation d'Hélios et des villes me fait aussi supposer qu'il s'agit ici d'un double ex-voto, dont l'un exprimerait des grâces à Hélios pour des faveurs déjà reçues, et l'autre pourrait se

rapporter à l'avenir et contenir une prière pour la continuation de ces faveurs.

Il serait très-difficile de déterminer les villes représentées dans cet ex-voto. On pourrait penser à Smyrne, à cause du masque de lion, attribut des bustes du second couple ; on pourrait aussi penser à Rhodes, dont Hélios était la grande divinité ; mais je ne crois pas qu'on puisse rien affirmer.

Constantin CARAPANOS.

APHRODITE ANTHEIA

(Planche 16.)

Nous empruntons aux collections du duc de Luynes, au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale, la remarquable statuette de bronze que la planche 16 reproduit avec ses dimensions originales. On en ignore la provenance exacte. Sur les inventaires manuscrits du cabinet de Luynes, dressés par le duc lui-même, ce bronze est porté comme venant de Syrie ; mais il y a lieu d'avoir de grands doutes à ce sujet. Le seul point certain, c'est qu'il faisait partie d'une vente d'objets envoyés de Beyrouth par M. Péretié, laquelle eut lieu à Paris le 4 février 1856 (1). Une partie seulement des monuments compris dans la vente sortait des fouilles exécutées en Phénicie, à Amrith et à Tortose, par le savant chancelier du consulat général de France à Beyrouth; bon nombre d'autres avaient été recueillis en Cypre et dans les îles de l'Archipel. C'est avec ces derniers, et non parmi les premiers, que toutes les vraisemblances archéologiques, à défaut d'indications plus positives sur la trouvaille, doivent faire grouper la statuette que nous publions. Car le sol de la Syrie et de la Phénicie n'a jusqu'ici jamais rendu au jour d'œuvres de l'art grec d'un aussi ancien style, remontant à une date aussi haute ; tous les morceaux grecs que l'on trouve dans ces contrées sont postérieurs à Alexandre et à l'établissement de la monarchie des Séleucides.

(1) J. de Witte, *Bullet. archéol. de l'Athénæum français*, 1856, p. 14.

En 1856, on commençait seulement à voir apparaître les premiers débris que l'on ait recueillis de l'art phénicien. On n'en connaissait pas encore bien les caractères distinctifs, qui ont été discernés pour la première fois par M. de Longpérier et M. le comte de Vogüé, et définitivement établis par M. Renan. On ne se rendait pas un compte exact de ce qui le distingue de l'art grec archaïque. La figurine de bronze de notre pl. 16 fut donc alors, en partant de l'idée d'une provenance de Syrie, acceptée momentanément comme une Astarté de travail phénicien. C'est à ce titre qu'elle fut acquise par le duc de Luynes, à ce titre qu'il comptait la publier, intention qu'il n'a jamais réalisée. En parlant alors de ce monument dans le *Bulletin archéologique de l'Athénæum français*, M. le baron de Witte acceptait l'attribution de son illustre confrère. Pourtant son tact si fin d'appréciateur des monuments et sa profonde expérience lui avaient fait entrevoir la vérité. « La forme plate, les plis des draperies, la disposition des cheveux, disait-il, tout, dans cette curieuse statuette, rappelle le style éginétique, et surtout les deux petites statues qui couronnaient le fronton du temple d'Égine, et auxquelles on a donné les noms de Damia et d'Auxésia (1). » Maintenant que vingt-trois ans écoulés ont amené la découverte d'un si grand nombre de documents nouveaux, qui ont permis de connaître d'une manière plus complète et plus sûre à la fois l'art phénicien et les principales écoles de l'ancien style hellénique, on n'éprouve plus d'hésitation à dire que cette appréciation était la vraie. Notre bronze n'est pas et ne saurait être une Astarté phénicienne, c'est une Aphrodite de travail purement grec, qui date des dernières années du VIe siècle ou des vingt-cinq premières années du Ve.

La déesse est figurée debout, tenant la pomme de sa main droite, et relevant de la gauche les plis de sa tunique sur laquelle est passée une exomide courte et plissée, laissant l'épaule gauche libre. Sa tête est ornée d'une très-haute stéphané garnie de grandes palmettes. Ses cheveux retombent sur son dos en une tresse large, plate et carrée.

(1) K. O. Müller, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. I, pl. VI, n° 28.

Ses pieds sont chaussés de sandales. La base ronde, sur laquelle la statuette repose, est antique comme la figure elle-même.

Nous observons la même attitude, le même geste des deux mains et la pomme également tenue par la droite, dans une statuette de bronze étrusque de la Galerie de Florence, qui offre l'image de Turan, la Vénus de l'Étrurie (1). L'idole archaïque qui accompagne les deux figures dans le célèbre groupe de Saint-Ildefonse (2), et que Gerhard a interprétée comme Vénus-Proserpine (3), a aussi la pomme dans sa main droite ramenée sur sa poitrine, tandis que la gauche relève le pan de sa tunique. Plus ordinairement c'est une fleur que tiennent les idoles analogues, qui deviennent ainsi complétement semblables aux figures de l'Espérance (4), déterminées par les monnaies romaines. Gerhard a montré les rapports étroits de conception qui rattachent *Spes* d'un côté à l'Aphrodite Pandémos (5), de l'autre à l'Aphrodite-Pherséphatta ou *Venus Libitina* (6), et établi que, dans le symbolisme de l'art, ces rapports s'exprimaient par la communauté du geste de la main qui relève le bas de la tunique, attribué également à ces trois formes divines. Aussi plus d'une des figures qui font ce geste et tiennent en même temps une fleur à la main droite, présente-t-elle une ambiguïté qui semble cherchée par les artistes entre l'Espérance et Aphrodite (7), et ce dernier nom est dans certains cas celui qui convient le mieux (8).

Un trait essentiel différencie la statuette de bronze que nous publions, de toutes les représentations jusqu'ici connues d'Aphrodite,

(1) Gerhard, *Ueber Venusidole*, pl. I, n° 5, dans les Mémoires de l'Académie de Berlin pour 1843; *Gesammelte Abhandlungen*, pl. XXVIII, n° 5.

(2) Maffei, *Statue*, pl. CXXI; Clarac, *Mus. de sculpt.*, pl. 812 c, n° 2040; Gerhard, *Venere Proserpina*, pl. V; *Ueber Venusidole*, pl. VI, n° 5; *Gesamm. Abhandl.*, pl. XXXIII, n° 1; Welcker, *Acad. Kunstmuseum* (1827), p. 53 et s.; *Alt. Denkm.*, t. I, p. 375 et s.; Hübner, *Ant. Bildwerke in Madrid*, p. 73 et s.

(3) *Venere Proserpina*, Fiesole, 1826; *Hyperboreisch-rœmische Studien*, t. II, p. 162 et s.; *Gesamm. Abhandl.*, t. I, p. 275 et s.

(4) Sur ces figures, voy. les importantes remarques de M. le Baron de Witte, *Gazette archéologique*, 1877, p. 20.

(5) *Ueber Venusidole*, p. 7; *Gesamm. Abhandl.*, t. I, p. 266.

(6) *Ueber Venusidole*, p. 9; *Gesamm. Abhandl.*, t. I, p. 268.

(7) Voy. les exemples groupés dans Gerhard, *Ueber Venusidole*, pl. III; *Gesamm. Abhandl.*, pl. XXX.

(8) Tel est le cas pour un bronze étrusque de la Galerie de Florence : Micali, *Storia degli popoli italiani*, pl. XXXV, n° 12; Gerhard, *Ueber Venusidole*, pl. I, n° 4; *Gesamm. Abhandl.*, pl. XXVIII, n° 4.

dont on peut la rapprocher. Ce sont les grandes palmettes, ἀνθέμια, qui garnissent sa stéphané. Nous ne saurions y méconnaître un attribut symbolique important, et qui ne se présente qu'au front d'un petit nombre de divinités d'un caractère spécial et bien déterminé. Les mêmes palmettes, disposées de la même façon, garnissent le bord extérieur de la stéphané de Dionysos Antheus (1), Anthios (2) ou Évanthès (3) dans la fameuse tête de marbre qui, du cabinet du prince de Talleyrand, est passée au Musée du Louvre (4), ou bien s'appliquent sur le devant de la stéphané du même dieu, représenté sous la forme d'un hermès ithyphallique, dans les dessins de la lyre découverte dans un des tombeaux de Panticapée (5). Les ἀνθέμια forment également la décoration de la stéphané de Héra dans la tête colossale de la Villa Ludovisi (6), dans quelques peintures de vases (7), sur des monnaies d'Argos (8), d'Élis (9), de Cnosse (10) et d'Himéra (11), ainsi que sur quelques camées (12). On a déjà reconnu (13) que cette particularité

(1) Pausan., VII, 27, 2.

(2) Pausan., VII, 21, 2.

(3) Welcker, *Theogn. præf.*, p. 80; *Nachtr. z. Trilogie*, p. 189; Preller, *Griech. Mythol.*, 2e édit., t. I, p. 556.

(4) *Archæol. Zeit.*, 1843, pl. I; Clarac, pl. 1086, no 2722 E; Frœhner, *Notice de la sculpt. antique du Musée du Louvre*, no 186. — La forme de la barbe, en coin, ne permet pas de voir dans cette tête un Zeus Trophonios, comme le voulait Panofka, mais un Dionysos : Michaëlis, *Arch. Zeit.*, 1866, p. 254 et s.; Blümner, *Arch. Zeit.*, 1867, p. 115; Friederichs, *Bausteine z. Gesch. d. griech. Plastik*, p. 77.

(5) *Antiquités du Bosphore Cimmérien*, pl. LXXX, no 11.

(6) Meyer, *Geschichte der Kunst*, pl. XX; Müller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. II, pl. IV, no 54; Overbeck, *Atlas z. Griech. Kunstmythol.*, pl. IX, nos 7 et 8. — Cf. la Junon du Vatican : *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. II, pl. LII.

(7) Millin, *Tombeaux de Canosa*, pl. III; E. Braun, *Labirinto di Porsenna*, pl. V; Gerhard, *Auserles. Vasenb.*, pl. CLXXV.

(8) K. O. Müller, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. I, pl. XXX, no 132; Gerhard, *Ant. Bildw.*, pl. CCCIII, no 35; Ch. Lenormant, *Nouv. gal. mythol.*, pl. XI, no 4; *Archæol. Zeit.*, 1846, pl. XLIII, no 38; Overbeck, *Griech. Kunstmythol.*, t. II, 1re part., *Münztafel* II, no 6.

(9) Ch. Lenormant, *Nouv. gal. mythol.*, pl. XI, no 15; Overbeck, *Kunstmyth.*, t. II, 1, *Münztaf.* II, no 14.

(10) Ch. Lenormant, *Nouv. gal. mythol.*, pl. XI, no 3; Overbeck, *Kunstmyth.*, t. II, 1, *Münztaf.* II, no 23.

(11) *Berliner Blætter für Münz-, Siegel-und Wappenkunde*, t. V, p. 49 et s.; Overbeck, *Kunstmyth.*, t. II, 1, *Münztaf.* II, no 22.

(12) A. Cabinet des médailles de Paris : Ch. Lenormant, *Nouv. gal. mythol.*, pl. XI, no 1; Overbeck, *Kunstmyth.*, t. II, 1, *Gemmentafel* I, no 1.

B. Cabinet des médailles de Paris : Ch. Lenormant, *Nouv. gal. mythol.*, pl. XII, no 1; Overbeck, *Kunstmyth.*, t. II, 1, *Gemment.* I, no 2.

C. Collection de M. le Baron Roger, à Paris : Inédit.

Ces trois camées ont entre eux une très-étroite ressemblance.

D. Galerie de Florence : Ch. Lenormant, *Nouv. gal. mythol.*, pl. XI, no 2; Overbeck, *Kunstmyth.*, t. II, 1, *Gemment.* I, no 3.

(13) D. de Luynes, *Études numismatiques sur le culte d'Hécate*, p. 22 et s.: A. de Longpérier,

était la caractéristique de la forme spéciale de la déesse désignée par le nom de Héra Antheia (1); et ce qui le confirme, c'est que, sur les monnaies des villes de la Grande-Grèce, nous voyons le même ornement (quelquefois associé à des Pégases sortant à mi-corps) à la stéphané de la Héra Lacinia (2), dans laquelle le duc de Luynes (3) a fait voir une forme de l'épouse de Zeus, chthonienne et productrice de la végétation, comme l'était aussi l'Antheia d'Argos (4).

Ces derniers parallèles nous amènent à donner, en vertu de l'attribut des *ἀνθέμια* à sa stéphané, le nom d'Aphrodite Antheia (5) à la déesse représentée dans la figurine de bronze de la pl. 16. Welcker a montré la parenté qui existe entre cette forme d'Aphrodite et la Pandémos, ce qui ramène aux observations que nous faisions tout à l'heure au sujet du geste particulier prêté à la main gauche de la déesse dans le monument que nous avons essayé de commenter brièvement.

Léon FIVEL.

LES VASES ÉTRUSQUES DE TERRE NOIRE

(Planche 18.)

I.

La planche phototypique qui termine cette livraison groupe quelques spécimens de vases étrusques de terre noire décorés de reliefs, choisis parmi ceux que renferme la riche collection du Musée de la Via Faënza à Florence. C'est dans ce

Junon Anthéa (1849), p. 12; Welcker, *Griech. Gœtterlehre*, t. I, p. 374; cf. R. Rochette, *Journal des Savants* 1842, p. 212 et s.; Minervini, *Bullet. arch. Napol.*, 2ᵉ série, t. II, p. 176.

(1) Pausan., II, 22, 1. — Cf. la fête des Ἡροσάνθεια (Hesych., *s. v.*) ou Ἡροάνθεια (Phot., *s. v.*), et ce que dit Pollux (IV, 78) des jeunes filles ἀνθεσφόροι servant Héra.

(2) Ch. Lenormant, *Nouv. gal. mythol.*, pl. XI, nᵒˢ 5-7; Overbeck, *Kunstmyth.*, t. II, 1, *Munztaf.* II, nᵒˢ 43-45. — Cf. aussi la tête du Musée de la Bibliothèque de Saint-Marc à Venise, qui paraît provenir d'une statue de Héra Lacinia : Overbeck, *Atlas z. Griech. Kunstmythol.*, pl. IX, nᵒ 9.

(3) *Études numism.*, *l. c.*

(4) Gerhard, *Griech. Mythol.*, § 220, 1; Welcker, *Griech. Gœtterl.*, t. II, p. 328.

(5) Hesych., v. Ἄνθεια; Welcker, *Theogn. præfat.*, p. 88 et 125; *Griech. Gœtterl.*, t. II, p. 714; Gerhard, *Griech. Mythol.*, § 372, 3; Preller, *Griech. Mythol.*, 2ᵉ édit., t. I, p. 271. — Cf. l'Aphrodite Ἀνθηφόρος d'Aphrodisias de Carie : *Corp. inscr. graec.*, nᵒ 2821.

musée, dans celui du Louvre, depuis l'acquisition de la collection Campana (1), dans celui de Palerme, où a été transportée la célèbre collection Casuccini (2), enfin dans le musée municipal, de formation récente, de la ville de Chiusi, qu'il faut étudier la série des poteries étrusques désignées en italien par le nom de *bucchero nero*, en français par celui de « terres noires » ; partout ailleurs, même au Musée Britannique et au Musée Grégorien du Vatican, elle n'est qu'imparfaitement représentée.

La belle œnochoé qui occupe le centre de notre planche a été déjà publiée par Micali (3). Sa panse est ornée de trois zones superposées de figures en bas-relief, qui se répètent tout autour : en bas ce sont des panthères passantes, dont chacune porte dans sa gueule un cerf à la tête munie de sa ramure, que la panthère tient par la gorge; au-dessus, des bustes de femme vus de profil et séparés les uns des autres par un triple balustre, comme si chacun occupait une métope entre deux triglyphes; plus haut encore, autour du col, des bustes de chevaux doubles, adossés, dont les encolures se réunissent. Au-dessus du bord de l'embouchure, dans la partie où l'anse s'y joint en l'embrassant, se dressent trois antéfixes décorées d'une tête de femme en relief, vue de face. Une tête pareille est modelée sur la plaque qui recouvre le bec de cette embouchure, fermé par une pomme percée de trous comme celle d'un arrosoir. Des deux côtés de ce bec le potier a dessiné deux yeux rappelant ceux qui se voient à la même place sur les œnochoés peintes, du travail le plus primitif, découvertes à Santorin dans les habitations préhistoriques enfouies sous le tuf ponceux (4).

Ont été également publiés le cyathos placé par-devant et plus bas dans la planche, que garnissent des reliefs représentant des guerriers à cheval vus à mi-corps, et dont l'anse s'élargit au sommet en une sorte de feuille offrant sur chacune de ses faces un masque hideux de Gorgone (5); les deux vases formant la paire, en forme d'holcion (6) à couvercle se terminant par un riche bouton ; les reliefs du couvercle dessinent des fleurs de lotus, ceux de la coupe des colombes alternant avec des fleurs de lotus (7). Mais ces vases nous ont paru bons à reproduire de nouveau, car les photographies en donnent mieux les formes exactes que ne le font les gravures de Micali.

Les quatre autres vases de la planche sont inédits. Comme les quatre premiers, ils proviennent de Chiusi, sauf la petite œnochoé de forme surbaissée (n° 106), dont l'embouchure est fermée d'une plaque percée de trous et dont les décors, sur la panse, sont incisés et ponctués en creux. Celle-ci est de Veïes. Le n° 112, à la gauche de la planche, nous offre une des variétés du type, très-multiplié, de l'urne sans anse, de forme allongée, avec un pied et un couvercle élevé que surmonte une

(1) *Cataloghi del Museo Campana*, classe I, série III; J. de Witte, *Notice sur les vases peints et à reliefs du Musée Napoléon III*, p. 18.

(2) C'est cette collection qu'Inghirami a publiée sous le titre de *Museo Chiusino*, 2 vol. in-4°, Fiesole, 1833.

(3) *Monumenti inediti* (1844), pl. XXX, n° 2. — Reproduite dans Birch, *History of ancient pottery*, 1re édit., t. I, p. 202, fig. 178.

(4) *Rev. archéol.*, nouv. sér., t. XIV, p 427; *Archives des missions scientifiques*, nouv. sér., t. IV (1867), pl. à la p. 229 ; Fr. Lenormant, *Les antiquités de la Troade*, p. 43; Émile Burnouf, *Mémoires sur l'antiquité*, pl. I, n° 1; Fouqué, *Santorin et ses éruptions*, pl. XLI, nos 4 et 5.

(5) Micali, *Mon. ined.* (1844), pl. XXXI, n° 2.

(6) En employant cette désignation je me conforme à l'usage généralement établi. Mais l'exactitude ne m'en paraît pas absolument certaine. Le nom qui me semblerait le mieux convenir à la forme de ces vases serait celui de κιβώριον : Athen., III, p. 72; XI, p. 477.

(7) Micali, *Mon. ined.* (1844), pl. XXXI, n° 3.

figure d'oiseau, le plus souvent un coq ; ici, comme dans toutes les urnes du même genre, on voit sur la face antérieure un masque humain en relief, à la partie supérieure de la panse, près de l'embouchure. C'est le perfectionnement du type des *Gesichtsurnen*, comme disent les Allemands, dont la donnée primitive et encore barbare a été offerte à un si grand nombre d'exemplaires dans les fouilles de M. Schliemann en Troade, par ses prétendus vases à têtes de chouettes (1). Bien autrement intéressante est l'œnochoé n° 125 qui lui fait pendant, de l'autre côté de la planche. Rien de plus original et de moins ordinaire que la façon dont elle se termine à son sommet par une tête de bœuf d'un style passablement rude et sauvage, dont la bouche, percée d'un trou, forme goulot pour verser le liquide, qu'on y introduisait par l'ouverture béante au sommet du crâne, en arrière du front et des cornes. Une zone en bas-relief, qui court tout autour de la panse, fait voir le groupe bien connu d'*Hercule terrassant le taureau de Crète*, répété à plusieurs reprises ; le choix de ce sujet est manifestement en rapport avec la tête qui couronne le vase. Au-dessus de ces reliefs, à la naissance du col, est une autre zone ornementale, exécutée par le même procédé, qui offre des têtes de lion de profil, la gueule ouverte, séparées par des fleurs de lotus. Ces têtes de lion constituent-elles un simple motif de décoration sans signification précise ? Le rapprochement avec le groupe mythologique plusieurs fois reproduit dans la zone inférieure pourrait faire croire qu'en ce cas le potier l'a employé pour faire allusion à la victoire d'Hercule sur le lion de Némée. Enfin quelques rosaces, largement espacées entre elles, ont été estampées sur le col. Ce qui donne un très-haut prix à ce vase, c'est qu'il est, avec l'œnochoé, aujourd'hui conservée au Musée de Palerme, où l'on voit *Persée et les Gorgones* (2), le seul vase étrusque de terre noire dans les reliefs duquel on puisse reconnaître avec certitude un sujet puisé dans les fables héroïques de la Grèce (3).

II.

Dès le XVI[e] siècle, quelques grands vases étrusques de terre noire étaient conservés à la pharmacie du couvent de Santa-Maria Novella à Florence, où on les avait placés comme pièces décoratives, entre des vases de majolique (4). Cependant l'attention des antiquaires n'a été appelée que singulièrement tard sur cette classe de poteries, d'abord absolument négligée. Et l'on est en droit de s'en étonner si l'on considère combien les trouvailles en sont multipliées et abondantes. Les

(1) Voy. ma dissertation sur *Les antiquités de la Troade*, 1re partie, p 21-25.

(2) Inghirami, *Museo Chiusino*, pl. XXXIII et XXXIV; Micali, *Monumenti* (1832), pl. XXII; Dennis, *Cities and cemeteries of Etruria*, t. II, p. 252; Birch, *History of pottery*, 1re édit., t. II, p. 206, fig. 180.

J'adopte pour ce monument l'explication de Levezow et d'Inghirami, acceptée aussi par M. Birch; elle me paraît bien préférable à celle du duc de Luynes (*Ann. de l'Inst. arch.*, t. VI, p. 320-323) et de Cavedoni (*Ann.*, t. XIII, p. 59), qui y voyaient la descente aux enfers d'Ulysse ou d'un autre héros.

(3) Voy. à ce sujet les excellentes observations de M. Birch, ouvr. cit., t. II, p. 205 et s.

(4) Je les ai vus encore en place dans mes premiers voyages à Florence, en 1858 et 1860. En 1876, par suite de la suppression du couvent, on les proposait en vente aux étrangers de passage, comme tous les pots de majolique de la pharmacie. L'automne dernier, je ne les y ai plus retrouvés, et il ne m'a pas été possible de savoir entre les mains de qui ils avaient passé. On m'a dit cependant depuis que l'un des plus grands aurait été acquis par Mgr de Cabrières, évêque de Montpellier.

savants du XVII^e et du XVIII^e siècle, sauf Dempster, ceux même du premier quart du XIX^e, paraissent en ignorer absolument l'existence. Quand Dorow les signala en 1827, c'était une nouveauté tout à fait inattendue, dont personne n'avait ouï parler et que les fouilles de Chiusi venaient de révéler (1). Tout le monde les connaît aujourd'hui et il n'est pas de musée qui n'en renferme des échantillons. En particulier, l'acquisition de la collection Campana en a répandu dans toutes les collections archéologiques de nos villes de province. Mais c'est encore la partie de la céramique ancienne dont l'étude a été poussée le moins loin.

On n'a jusqu'ici publié qu'un nombre relativement fort restreint de vases de cette classe, et presque exclusivement pris parmi ceux qui sont décorés de reliefs (2). Une publication plus étendue et plus complète, servant de base à un travail d'ensemble sur les terres noires étrusques, doit être comptée parmi les *desiderata* les plus sensibles de la science. C'est une œuvre qui mériterait d'être entreprise par notre École Française de Rome ou par l'Institut Archéologique allemand. Mais il ne semble pas que personne en ait encore conçu le plan. On dirait que les archéologues sont quelque peu rebutés par la monotonie des motifs de décoration qu'offrent ces vases au milieu de la variété bizarre de leurs formes, par l'obscurité des représentations symboliques et religieuses qui les décorent, par la façon dont elles s'éloignent des données habituelles de l'antiquité figurée classique, par la difficulté de donner un nom et d'attribuer un sens aux figures étranges, et souvent monstrueuses, qu'on y observe, et surtout à leur groupement. Rien de sérieux n'a encore été fait jusqu'ici pour l'interprétation des sujets de leurs reliefs (3).

(1) Voy. K. Ottfr. Müller, *Kleine deutsche Schriften*, t. II, p. 412 et s.

(2) Il m'a paru qu'il pouvait y avoir quelque intérêt à relever la bibliographie de tous les ouvrages où ont été publiées des terres noires étrusques :

Dempster, *Etruria regalis*, t. I, pl. LXXV et LXXVI.

Dorow, *Voyage archéologique dans l'ancienne Étrurie*, Paris, 1827.

Dorow, *Notizie intorno ad alcuni vasi etruschi*, Pesaro, 1828 ; traduit par Eyriès sous le titre de *Poteries étrusques proprement dites*, Paris, 1829.

Inghirami, *Museo etrusco Chiusino*, pl. VIII, XII, XIX, XX, XXI, XXXI, XXXII, XXXIII, XXXIV, XL, XLV, LII, LXXVI, LXXXII, LXXXIII, LXXXIV, XC.

Micali, *Monumenti per servire alla storia degli antichi popoli italiani* (1832), pl. XVII-XXVII.

Micali, *Monumenti inediti ad illustrazione della storia degli antichi popoli italiani* (1844), pl. XXVII-XXXIV.

A. Brongniart, *Traité des arts céramiques*, Atlas, pl. XX.

A. Brongniart et Riocreux, *Musée céramique de Sèvres*, pl. VI et VII.

Museum etruscum Gregorianum, t. II, pl. XCVI-XCVIII.

Noël des Vergers, *L'Étrurie et les Étrusques*, pl. XVII, XVIII, XIX. Les vases de terre noire et autres, de la collection Noël des Vergers, étaient malheureusement en grande partie refaits par des mains modernes.

Annali dell' Instituto archeologico, t. XXIV, pl. G; t. XLIX, pl. U et V.

Voy. aussi les descriptions de vases de cette classe dans J. de Witte, *Catalogue Durand*, p. 344 et s.

(3) Gerhard et M. de Witte y ont reconnu la figure de l'Artémis Persique, telle qu'elle était figurée sur le coffre de Cypsélos (Pausan., V, 19, 1) et qu'on la voit sur les vases peints de style asiatique (*Archæol. Zeit.*, 1854, pl. LXI, LXII et LXIV). Notons aussi de très-bonnes remarques de MM. H. Dressel et A. Milchhœfer sur celles des frises étroites empreintes sur certains vases étrusques de terre noire, où l'on voit des processions de personnages se dirigeant en suppliants vers des divinités infernales assises sur des trônes (*Mittheilungen des deutschen Archæologischen Institutes in Athen*, t. II, 1877, p. 465 et s.) ; ces deux érudits font remarquer avec raison la ressemblance de ces images de divinités chthoniennes avec celles qu'on voit dans les bas-reliefs archaïques de Sparte (*Ibid.*, pl. XX-XXIV).

Les questions mêmes de date et de procédés de fabrication matérielle demeurent dans la plus étrange incertitude (1). M. Birch (2) et M. le baron de Witte (3) ont résumé de la façon la plus intéressante l'état de la science à cet égard, et rien n'en fait mieux voir les lacunes. Du moins, ce que ces deux maîtres ont fait si bien qu'il n'est plus besoin d'y revenir, c'est définir les caractères d'art de cette poterie, le style de ses formes et de son ornementation, l'esprit général des représentations qui se remarquent habituellement dans ses reliefs, l'influence asiatique profonde qui s'y manifeste, enfin la manière dont cette classe de céramique procède de l'imitation en terre des vases de bronze décorés de zones de figures, d'animaux et d'ornements, exécutées au repoussé. Sur tous ces points je ne pourrais que répéter moins bien ce qu'ils ont dit avec la haute autorité qui leur appartient ; aussi ne m'y aventurerai-je pas. Mais certaines observations personnelles me permettront peut-être d'arriver à quelques résultats nouveaux et précis en ce qui touche à l'époque où ont été exécutées les terres noires de l'Étrurie et aux procédés employés dans leur fabrication.

Une chose tout d'abord est à noter : combien est restreint le territoire où l'on rencontre ce genre de poteries. Au sud, elles ne franchissent pas le Tibre, au nord elles ne dépassent pas Sienne (4). C'est entre ces deux limites que l'on trouve les vases de terre noire, à Cervetri (5), Corneto (6), Orte (7), Viterbe (8), Vulci (9), Palo, l'antique Alsium (10), Magliano (11), Orbetello (12), Orvieto (13), Arezzo (14), Volterra (15) et Cortone (16). Dans ces deux dernières localités, les découvertes sont assez abondantes pour que l'on soit induit à y placer des centres de fabrication, ainsi qu'à Vulci. Mais la patrie par excellence des terres noires, le point où l'on en trouve le plus et où la production en a été tout spécialement développée dans les siècles antiques, est Chiusi (17), avec les localités immédiatement voisines de Sarteano, Castiglioncel del Trinoro, Chianciano (18), Cesona (19). Il ne semble cependant pas que les manufactures en fussent installées à Clusium même, mais dans le lieu encore aujourd'hui appelé Ficulle (*figulae*), à mi-chemin entre Chiusi et Orvieto. C'est là que l'on observe les vestiges des fours et les amas de tessons provenant des déchets de fabrique, auxquels sont mêlées les estampilles avec lesquelles on imprimait les ornements sur l'argile encore molle. C'est de là que ces produits céramiques rayonnaient à la fois vers Clusium et vers la cité des Volsiniens, établie aux temps de l'indépendance étrusque, non à Bolsena, mais sur la hauteur abrupte d'Orvieto (*Urbs vetus*). Ainsi s'explique ce fait qu'il n'y a aucune différence appré-

(1) Voy. cependant quelques très-fines remarques de M. Helbig, avec lequel je me trouve tout à fait d'accord : *Bullet. de l'Inst. arch.*, 1875, p. 98-100.

(2) *History of ancient pottery*, 1re édit., t. II, p. 199-210 ; 2e édit, p. 448-455.

(3) *Études sur les vases peints*, p. 48-55.

(4) Birch, 1re édit., t. II, p. 208.

(5) Dennis, *Cities and cemeteries of Etruria*, 1re édit., t. I, p. 58. — Les vases publiés dans la pl. XXXII des *Monumenti inediti* de Micali (1844) proviennent de Cervetri.

(6) *Bullet. de l'Inst. arch.*, 1874, p. 241 et s.

(7) Dennis, t. I, p. 164.

(8) Dennis, t. I, p. 1

(9) Dennis, t. I, p. 410.

(10) Dennis, t. II, p. 72.

(11) Dennis, t. II, p. 296.

(12) Dennis, t. II, p. 265 ; Benndorf, *Bullet. de l'Inst. arch.*, 1867, p. 148.

(13) Dennis, t. II, p. 528.

(14) Gamurrini, *Bullet. de l'Inst. arch.*, 1849, p. 72 ; *Annal.*, t. XLIV, p. 273 et s.

(15) Dennis, t. II, p. 203.

(16) Dennis, t. II, p. 442.

(17) Dennis, t. II, p. 437 et s. ; Noël des Vergers, *L'Étrurie et les Étrusques*, Atlas, p. 12.

(18) Dennis, t. II, p. 409.

(19) Dennis, t. II, p. 402 et 425.

ciable de fabrication entre les *buccheri neri* que l'on découvre à Chiusi et à Orvieto ; ils sont sortis des mêmes fourneaux.

Rien jusqu'ici ne permet de supposer que cette poterie, très-friable de sa nature et par conséquent fort peu capable de résister aux chances d'un transport lointain, ait été répandue par le commerce dans les autres parties de l'Italie. On cite bien quelques vases de terre noire trouvés dans les tombeaux de Cumes (1), mais on pourrait y voir des produits d'une tentative de naturalisation de cette industrie chez les Étrusques de la Campanie, à l'imitation de ce qui se faisait dans l'Étrurie propre. Quant aux poteries analogues qui ont été exhumées à Sélinonte (2), il est encore douteux que l'on doive les attribuer à la fabrication étrusque. A plus forte raison est-il difficile d'admettre l'exportation lointaine de la poterie noire de l'Étrurie, qu'un seul fait attesterait, s'il était authentique. Auguste Saltzmann prétendait avoir découvert quelques vases étrusques de cette classe à Rhodes, dans la nécropole de Camiros (3). L'autorité unique sur laquelle repose cette assertion n'est pas assez à l'abri de tout soupçon pour que l'on puisse accepter sans de grandes réserves un fait aussi isolé et aussi peu vraisemblable (4).

Quoi qu'il en soit, les poteries de terre noire constituent la céramique véritablement nationale et de création indigène dans la portion de l'Étrurie où on les rencontre. Ce n'est pas, comme l'industrie des vases peints, une importation étrangère dont on peut déterminer les auteurs; c'est un produit du génie propre des Étrusques, et un produit qui leur est resté spécial. Ils ont sans doute, dans une partie de ces poteries, dans toutes celles qui sont décorées de reliefs, imité les formes et l'ornementation des modèles métalliques que le commerce maritime leur apportait de l'Orient, mais pour la fabrication même ils n'ont pas eu de modèles antérieurs, ils l'ont entièrement créée eux-mêmes. Au point de vue des procédés de l'art du potier, les terres noires étrusques sont la continuation et le perfectionnement de la plus ancienne poterie italique ; elles en continuent d'abord les formes et le décor ; et quand on y adopte ensuite un nouveau système de décoration, celui des reliefs, si les prototypes de ces reliefs sont asiatiques, ils ont été fournis par des objets d'une autre matière, par des produits d'une autre industrie, celle du dinandier en bronze et en cuivre (5). Le goût de simuler en terre les vases de métal est un goût essentiellement et spécialement étrusque, qui se continue, ainsi que M. Gamurrini le montrait si bien ici même, lorsque les poteries étrusco-campaniennes à vernis noir brillant succèdent aux anciennes terres noires sans vernis. Les autres peuples anciens dont nous connaissons les œuvres n'ont pas eu de même cette constante préoccupation. Quand ils faisaient des poteries, ils cherchaient à leur donner un caractère et un aspect qui fussent propres à l'art de terre, au lieu de s'attacher à y copier le bronze et à imiter son aspect autant que possible.

(1) Heydemann, *Katal. d. Vasensamml. d. Museo Nazionale zu Neapel, Raccolta cumana*, n° 1046.

(2) *Bullett. della Commissione di antichità di Sicilia*, fasc. V, p. 15, pl. IV, n° 2; fasc. VI, p. 15.

(3) J. de Witte, *Études sur les vases peints*, p. IV et 122.

(4) Quand bien même, d'ailleurs, le fait serait absolument certain, il ne suffirait pas, en bonne critique, à faire conclure avec M. Helbig (*Bullet. de l'Inst. arch.*, 1875, p. 98) que les vases de terre noire ont été d'abord en Étrurie une importation de l'étranger.

(5) Sur ce point, en outre des remarques de MM. Birch et de Witte, voy. Helbig, *Bullet. de l'Inst. arch.*, 1875, p. 99; Gamurrini, *Gazette archéologique*, 1879, p. 40.

III.

La plus ancienne poterie étrusque appartient à ce que M. Birch (1) a appelé *brown ware* par opposition au *black ware* proprement dit. Elle ne diffère par aucun caractère essentiel des vases les plus anciens du Latium (2) ou du Picenum (3), et en général de toute la poterie italique de la première époque du fer, qui est elle-même un simple perfectionnement de la céramique de l'époque dite du bronze, telle que celle dont on rencontre les débris dans les terramares de l'Émilie. On doit, du reste, la rattacher à un ensemble d'industrie céramique primitive, que je qualifierais volontiers de *pélasgique* pour lui donner une appellation générale, car on le retrouve aussi dans la Troade (4) et en Cypre (5). Ce sont des poteries d'une terre lustrée au polissoir et non vernie, décorée de dessins géométriques analogues à ceux des premiers vases peints de l'Archipel, mais exécutés par voie d'incisions dans la pâte encore fraîche, poteries d'une étoffe assez grossière, et dont la coloration, la même dans toute l'épaisseur de la pâte, va du rouge vif au noir, en passant par les diverses nuances du brun. Les poteries italiques de cette espèce, en Étrurie comme dans le Latium, sont bien loin d'atteindre la perfection de travail de celles de Cypre, en particulier de celles que l'on y a découvertes dans la nécropole d'Alambra; elles rappellent plutôt les vases exhumés par M. Schliemann des décombres d'Hissarlik. La pâte en est grossière, remplie de petites pierres, et l'argile non décantée semble souvent en avoir été mélangée de cendres volcaniques. Les vases sont très-imparfaitement modelés à la main; leurs parois ont une épaisseur considérable. Ils ont été très-mal cuits. La couleur en est grise ou d'un brun foncé. Les potiers de l'Italie, à l'âge reculé auquel on doit en placer la fabrication, ne connaissaient pas encore le tour de main, le procédé particulier de cuisson qui produisait la belle couleur d'un noir franc et brillant, obtenue plus tard par leurs successeurs. Au contraire, ceux de la Troade en possédaient le secret dès une très-haute antiquité, et encore mieux ceux de Cypre, île où la tradition s'en est maintenue jusqu'à nos jours. Il en était de même de ceux de la Sicile, si, comme je suis disposé à le croire, les poteries noires découvertes à Sélinonte doivent être classées ici, plutôt que rangées parmi les terres noires étrusques proprement dites.

Pour nous restreindre maintenant à ce qui touche à l'Étrurie, on y voit la poterie à décors géométriques incisés se perfectionner peu à peu. La pâte en devient plus fine, moins remplie de cailloux; le modelage, qui continue à se faire à la main, dénote plus d'habileté; le têt est moins épais, on commence à en rencontrer de minces; les formes ont plus de fermeté, et présentent moins de gauchissements. La

(1) *History of pottery*, 1re édit., t. II, p. 195-199; voy. aussi J. de Witte, *Études sur les vases peints*, p. 50.

(2) Les plus célèbres de ces vases antiques du Latium sont ceux qui ont été découverts dans la nécropole primitive d'Albano: Aless. Visconti, *Sopra alcuni vasi sepolcrali rinvenuti nelle vicinanze della antica Alba-Longa*, Rome 1817; *Bullet. de l'Inst. arch.*, 1846, p. 94; Duc de Blacas, *Mém. de la Soc. des Antiquaires de France*, t. XXVIII, p. 90-111; Mich. de Rossi, *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XLIII, p. 239-279; *Bullet.*, 1872, p. 11; *Annal.*, t. XLV, p. 162-221; t. XLVIII, p. 314-333.

(3) Le Musée Fol, à Genève, possède une riche série de ces poteries primitives du Picenum.

(4) Voy. mon travail sur *Les antiquités de la Troade*, 1re partie, p. 15-20.

(5) Hamilton Lang, *Transactions of the Royal Society of Literature*, nouv. sér., t. XI, 1re part., p. 35; Cesnola, *Cyprus*, p. 94 et s., pl. VII.

cuisson n'est pas meilleure; elle reste toujours incomplète; mais la méthode qu'on y emploie permet désormais d'obtenir la couleur noire. On passe ainsi par une gradation presque insensible des terres brunes aux terres noires proprement dites, qui à leurs débuts, ne rompant pas encore avec les traditions du style de l'époque antérieure, sont lisses ou n'offrent d'autre ornementation que des dessins géométriques incisés et ponctués. Le Musée de Florence est jusqu'ici le seul où l'on ait formé une suite un peu développée de ces premières terres noires, dont aucun spécimen bien caractérisé n'a encore été publié.

Ce sont là les vases de *bucchero nero*, et non des vases à reliefs, qui ont été observés dans les tombeaux de Palo (1), en compagnie des œufs d'autruche décorés de peintures et des flacons onguentaires en terre émaillée à l'égyptienne, que les navigateurs chananéens, encore presque seuls en possession du privilége d'approvisionner par mer de produits industriels perfectionnés les marchés de l'Italie, du IXe au VIIe siècle av. J.-C., y apportaient de l'Orient avec les pièces d'orfévrerie du genre de celles que l'on a découvertes à Cervetri et à Palestrina. A Chiusi, comme l'atteste le savant chanoine G. Brogi (2) et comme j'ai pu l'année dernière le constater moi-même *de visu*, les plus anciens tombeaux, ceux que les fouilleurs du crû appellent *sepolcri a piccolo pozzo*, et qui composent entièrement la nécropole de Poggio Renzo, ne renferment que quelques vases de terre brune unie ou à dessins géométriques incisés, d'une fabrication très-grossière. Les terres noires fines, mais n'ayant encore exclusivement pour ornementation que les mêmes dessins incisés ou ponctués, sont caractéristiques des tombes de la seconde époque, dites *sepolcri a gran pozzo* ou *sepolcri a ziro*. On les y trouve en compagnie des vases canopiques en terre rouge, brune ou noire (3); des vases en terre grise ou d'un brun rougeâtre ayant la forme d'urnes, des flancs desquels sortent des têtes de griffons, tandis que sur le sommet et le couvercle se dressent de petites figures rapportées, en pied, vêtues de longues robes (4); en compagnie aussi de bronzes où, comme dans ces derniers vases, commence à se manifester une influence asiatique bien caractérisée. C'est aussi dans les mêmes tombes qu'apparaissent pour la première fois les scarabées de cornaline avec intailles sous le plat, imités des scarabées phéniciens de pierre dure et non directement, comme on l'a cru longtemps, des scarabées de l'Égypte (5). Quant aux vases de terre noire à reliefs, il faut pour les rencontrer en venir aux tombeaux de la troisième époque, dits *sepolcri a camera*, qui représentent un nouveau pas en avant de la civilisation étrusque.

Ces observations ont pu être faites depuis que l'on a commencé à suivre un peu plus attentivement et d'une manière plus scientifique les fouilles des vastes nécropoles de Chiusi, jusqu'alors livrées sans contrôle au caprice de *scavatori* grossiers, brutaux, ignorants et d'une bonne foi suspecte. Malheureusement on s'y est pris

(1) Dennis, *Cities and cemeteries of Etruria*, t. II, p. 72.

(2) *Bullet. de l'Inst. arch.*, 1876, p. 152 et s.

(3) Micali, *Monumenti* (1832), pl. XIV–XVI; *Monumenti inediti* (1844), pl. XXXII; Dennis, t. II, p. 356; Birch, t. II, p. 204; J. de Witte, *Études*, p. 53. — C'est à tort qu'Abeken croyait ces vases canopiques de date relativement récente : *Mittelitalien*, p. 273.

(4) Le seul exemple jusqu'à présent publié de ces curieux vases, dont n'ont parlé ni M. Birch ni M. de Witte, se trouve dans Micali, *Monumenti inediti* (1844), pl. XXXIII; voy. aussi Helbig, *Bullet. de l'Inst. arch.*, 1874, p. 207. Le Musée municipal de Chiusi en possède plusieurs fort beaux échantillons; d'autres dans la collection Paolozzi, dans la même ville.

(5) Les poteries de terre noire ont été aussi trouvées associées aux scarabées de pierres dures dans les tombes de Magliano, qui remontent à une époque fort élevée : Dennis, *Cities and cemeteries of Etruria*, 1re édit., t. II, p. 296.

bien tard, quand déjà la plus grande partie des sépultures avaient été dévastées et bouleversées de la manière la plus lamentable. Par suite de ce défaut d'attention prêtée aux circonstances matérielles des découvertes, de cette négligence qu'on ne saurait trop reprocher aux antiquaires toscans, la science a perdu des documents que rien ne pourra remplacer; particulièrement il faudra toujours déplorer la déprédation sans examen critique et le bouleversement complet du labyrinthe de chambres sépulcrales placées sous l'immense tumulus de Poggio Gajella, emplacement probable du fameux monument funéraire de Porsenna. Du moins les observations que l'on peut encore glaner dans l'état actuel, et que je viens d'essayer de résumer, fournissent quelques données essentielles et fondamentales pour la chronologie des usages funéraires et de l'industrie étrusque dans l'importante cité de Clusium. Il en résulte positivement que les poteries de terre noire à reliefs de style asiatique sont de date beaucoup plus récente qu'on n'a été d'abord disposé à le penser, d'après leur apparence archaïque et la façon dont ces poteries demeurent étrangères aux influences grecques.

Je ne crois pas que l'on puisse considérer la transformation de la céramique étrusque, qui substitua les décors en relief de style oriental aux dessins géométriques incisés, tout en conservant les procédés techniques de fabrication de la poterie de terre noire (1); je ne crois pas, dis-je, que l'on puisse considérer cette transformation comme s'étant opérée antérieurement à l'époque où l'on fabriquait en Grèce les vases peints dits *de style asiatique*, c'est-à-dire antérieurement au VII^e siècle avant notre ère. On trouve associés dans les mêmes tombeaux ces deux classes de poteries, étrusque et grecque, que je suis disposé à considérer comme s'étant développées parallèlement à la même époque (2). Des influences commerciales analogues amenèrent ainsi presque simultanément en Italie et en Grèce la naissance de deux industries céramiques qui procédaient toutes deux de l'imitation des produits des arts de l'Asie, depuis longtemps arrivée au point culminant de sa civilisation, et qui, par suite, ont eu entre elles plus d'une affinité de style. Mais le courant oriental parvenait en Grèce et en Italie par deux voies différentes, et les potiers des deux contrées cherchaient leurs modèles à copier dans des objets de natures diverses. On a depuis longtemps reconnu que, dans les peintures de leurs vases à zones d'animaux sur un champ semé de rosaces, les céramistes grecs ont imité des dessins de tapisseries ou d'étoffes brodées (3), de ces tapisseries, de fabrication principalement lydienne, que Milet, alors au point culminant de sa prospérité commerciale, répandait chez les Hellènes. Aussi ai-je déjà dit ailleurs (4) que la qualification de *vases d'imitation lydienne* me semblait le vrai nom à donner à cette classe si bien caractérisée de vases peints archaïques, dont on trouve des spécimens dans toutes les parties de la Grèce, qui ont été importés en assez grande abondance en Italie (5) et que les archéologues ont successivement appelés *vases égyptiens*, *phéniciens*, *pseudo-phéniciens*, *corinthiens* et *de style asiatique*. Quant aux céramistes de l'Étrurie, comme je l'ai déjà dit tout

(1) Sur la succession immédiate des vases à reliefs aux vases à décoration géométrique, voy. Gamurrini, dans Conestabile, *Sopra due dischi antico-italici*, p. 28, note 5.

(2) *Bullet. de l'Inst. arch.*, 1874, p. 203 et suiv.; p. 241 et s.; 1875, p. 99.

(3) Longpérier, *Notice sur les monuments antiques de l'Asie nouvellement entrés au Louvre*, 1855, extrait du *Journal asiatique;* Birch, t. I, p. 260; J. de Witte, *Études*, p. 39.

(4) *Les antiquités de la Troade*, 1re partie, p. 69.

(5) Tous ceux que l'on a jusqu'ici trouvés en Italie, et qui sortent de mains grecques, présentent les caractères parfaitement accusés de la fabrique corinthienne; il semble cependant y en avoir eu aussi une fabrique d'imitation sur un point du littoral de l'Étrurie.

à l'heure, l'imitation à laquelle ils s'attachèrent fut celle des vases de métal décorés au repoussé, que se mettaient en même temps à copier les habiles ouvriers en bronze de leur pays. Ces vases de métal, dont les échantillons découverts à Cervetri et à Palestrina ne diffèrent pas de ceux qui ont été exhumés en Cypre et à Nimroud, au cœur de l'Assyrie, sortaient des fabriques phéniciennes et étaient importés en Italie par le commerce de mer des fils de Chanaan. M. Helbig a démontré, dans son beau mémoire intitulé *Cenni sopra l'arte fenicia* (1), que c'est seulement du VIIIe au VIe siècle avant l'ère chrétienne que l'influence asiatique et spécialement phénicienne a pénétré l'Étrurie, par le contact maritime avec les Chananéens orientaux ou Phéniciens de Tyr, et plus encore avec les Chananéens occidentaux ou Carthaginois, alors dans le premier éclat de développement de leur prospérité commerciale. De son côté, M. Birch (2), par des arguments un peu différents, était arrivé à la fixation de la même date approximative. La paléographie de l'inscription phénicienne d'une des coupes de Palestrina (3) appartient à la fin du VIIIe siècle ou à la première moitié du VIIe, et en même temps cette inscription présente des formes grammaticales propres au dialecte spécialement punique (4). Sur une autre de ces coupes (5), les grands singes anthropoïdes que combat le chasseur sont des animaux africains, que les Carthaginois seuls ont eu l'occasion de bien connaître (6).

L'adoption du système des décors en relief de style oriental ne supprima pas, du reste, la fabrication des vases de terre noire entièrement lisses, qui avait commencé dans l'époque précédente ; on en a fait jusqu'à la cessation complète de cette branche d'industrie. Elle ne produisit même pas l'abandon total du procédé de l'incision pour une partie du décor. Les terres noires de Veïes, qui constituent une classe à part dans ces poteries et dont la petite œnochoé portant l'étiquette du n° 106, dans notre planche 18, est un spécimen (7), n'offrent jamais des reliefs, mais des dessins incisés et ponctués en creux, qui représentent les mêmes ornements, les mêmes fleurs de lotus, les mêmes suites d'animaux ou de monstres fantastiques que les reliefs des poteries noires des autres localités. Parmi les vases de Chiusi eux-mêmes, il en est un certain nombre, comme l'urne n° 112 de notre pl. 18, qui combinent des décors incisés ou ponctués, mais non plus de style géométrique, avec des têtes et d'autres ornements en relief. Enfin, dans bien des cas, le potier a eu recours à la méthode de l'incision pour relever la monotonie des figures en très bas-relief qu'il obtenait par le moulage ou l'impression, pour y donner plus de finesse et y marquer les menus détails du costume (8) ; il imitait ainsi le faire du toreuticien, qui ciselait son bronze après la fonte. Une étude attentive et suivie des trouvailles, en faisant mieux connaître les types de cette céramique qui se rencontrent habituellement dans tel ou

(1) *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XLVIII, p. 197-257.

(2) *History of pottery*, 1re édit., t. II, p. 412 ; 2e édit., p. 457.

(3) *Notizie degli scavi di antichità comunicate alla R. Accademia dei Lincei*, 1876, pl. II ; *Gazette archéologique*, 1877, pl. V ; *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. X, pl. XXXII, n° 1.

(4) Renan, *Gazette archéologique*, 1877, p. 18.

(5) *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. X, pl. XXXI, n° 1 ; *Journal asiatique*, 7e série, t. XI (1878), pl. à la page 233.

(6) Fr. Lenormant, *Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1876, p. 269 ; Helbig, *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XLVIII, p. 226 ; Ch. Clermont-Ganneau, *Journal asiatique*, 7e série, t. XI, p. 458 et s.

(7) Pour des exemples plus nombreux des vases noirs de Veïes, voy. Micali, *Monumenti inediti* (1844), p. 156 et s., pl. XXVII ; Campanari, *Vasi Vejenti* ; Duruy, *Histoire des Romains*, édition illustrée, t. I, p. 235 (vases du Musée du Louvre provenant de la collection Campana).

(8) Birch, 1re édit., t. I, p. 201.

tel canton, permettra sans doute de discerner ici des variétés de fabrication locale, que nous ne savons pas encore reconnaître.

Des poteries étrusques de terre noire décorées de reliefs, les plus anciennes incontestablement sont celles où le corps du vase est lisse dans sa majeure partie ou bien présente des cannelures, soit verticales, soit horizontales, et où les sujets figurés se réduisant à une ou deux bandes étroites (1), produites par la rotation d'un cylindre de terre cuite ou de pierre gravé en creux à la manière des cylindres assyriens et babyloniens, que l'on imprimait sur la terre encore molle (2), mais seulement après le modelage complet du vase. Les origines de leur fabrication sont contemporaines de celle des grands pithos de terre rouge décorés d'après la même méthode, avec les mêmes cannelures et les mêmes frises imprimées au moyen de cylindres (3), que l'on rencontre dans les tombeaux de Cæré immédiatement antérieurs à l'apparition des vases peints corinthiens, dont la fabrication a dû commencer vers le dernier quart du VII^e^ siècle (4), et aussi dans les très-anciennes sépultures de Tarquinies et de Veïes. C'est cette variété des poteries noires qui s'est trouvée seule associée aux vases peints de style asiatique ou d'imitation lydienne, à zones d'animaux, dans certaines tombes de Corneto (5) et dans les premiers *sepolcri a camera* de Chiusi, par exemple dans celui dont le mobilier si curieux, conservé aujourd'hui dans la collection Paolozzi et publié par M. Helbig (6), date du moment des premiers rapports des Étrusques avec les Grecs, dans le courant du VII^e^ siècle.

IV.

Ce n'est que plus tard que l'on a adopté les procédés qui ont produit les terres noires de l'espèce la plus multipliée, de celle qui seule est représentée dans notre planche 18, celle où les reliefs ont été poussés dans des moules en même temps que l'on façonnait le vase. Pour ce qui est de cette variété, la dernière en date, de la poterie étrusque de *bucchero nero*, je ne crois pas qu'on puisse hésiter à admettre, avec M. Gamurrini (7), que l'exécution a dû en commencer dans la seconde moitié du VI^e^ siècle et que c'est au V^e^ qu'elle a atteint son apogée. Cette période historique est celle du plus grand éclat de la richesse et de la puissance de Clusium, que la tradition romaine personnifie dans Porsenna. C'est aussi le temps le plus florissant de Vulci, celui où sur la sépulture de quelque puissant lucumon de cette ville on éleva l'énorme monument de la Cucumella, gardé par une armée de sphinx, de griffons, d'animaux sculptés en pierre noire, qui rappellent si bien ceux que nous

(1) Micali, *Monumenti* (1832), pl. XVIII, XIX et XX; *Monumenti inediti* (1844), pl. XXVIII, n° 5; pl. XXX, n° 4; pl. XXXIV, n^os^ 2 et 3.

(2) Sur les preuves de l'emploi de ce procédé, voy. Birch, 1^re^ édit., t. II, p. 200; J. de Witte, *Études*, p. 51.

(3) *Mus. etrusc. Gregorian.*, t. II, pl. XC et C; Birch, 1^re^ édit., t. II, p. 210 et s.; *Cataloghi del Museo Campana*, classe I, série I; J. de Witte, *Notice sur les vases peints et à reliefs du Musée Napoléon III*, p. 12; *Études sur les vases peints*, p. 54.

(4) J. de Witte, *Études*, p. 42-47.

(5) *Bullet. de l'Inst. arch.*, 1874, p. 241 et s.; 1875, p. 99.

(6) *Bullet. de l'Inst. arch.*, p. 203-208; *Mon. inéd.*, t. X, pl. XXXVIII^a^; *Annal.*, t. XLIX, p. 397-410, pl. U-V.

(7) *Annal. de l'Inst. arch.*, t. XLIV, p. 275 et s.

voyons dans les reliefs de nos vases (1). Le v^e siècle est encore l'âge des fameux bronzes de San-Mariano, près de Pérouse, publiés par Vermiglioli (2), bronzes qui sont datés par les fragments de vases peints à figures noires découverts en même temps qu'eux (3), et dont le style d'art a tant d'analogie avec celui des poteries en terre noire à reliefs, bien que l'influence grecque s'y marque davantage dans une partie des sujets représentés. En général, les sépultures étrusques du v^e siècle, dans la région qui s'éloigne de la mer vers Clusium, Pérouse et la vallée du Clanis, nous offrent les vases de *bucchero nero*, groupés par trente et quarante à la fois (4), tantôt seuls, tantôt, mais plus rarement, avec des vases peints grecs à figures noires, et toujours en compagnie de morceaux d'*aes rude*, car l'*aes signatum* n'a commencé à être produit par le procédé de la fusion et à former la circulation monétaire de l'Étrurie qu'au début du IV^e siècle av. J.-C. C'est un fait dont nous donnerons les preuves dans un autre article.

Micali (5) et M. le baron de Witte (6) ont reconnu que les vases de terre noire de Veïes, à décors de style asiatique incisés et ponctués, comparés à une bonne partie des vases de même terre à reliefs moulés, de Chiusi et d'autres localités, présentent des marques incontestables d'antériorité. Or, ces vases de Veïes descendent jusqu'à la prise et à la destruction de la ville par les Romains, en 390 av. J.-C. Nous avons ici un premier indice de ce que la fabrication des terres noires à reliefs s'est continuée activement dans les autres cités, comme Clusium, Volaterræ, Vulci, pendant la durée du IV^e siècle. Et bien d'autres preuves viennent confirmer cette donnée, en la rendant absolument certaine. Dans les tombes de presque toutes les localités de l'Étrurie, les terres noires à reliefs sont constamment associées aux vases peints, non-seulement à ceux à figures noires, mais aussi à ceux à figures rouges. Ce fait capital a été longtemps méconnu, et pourtant il eût été facile de le constater si les fouilles de Chiusi et de Vulci avaient été scientifiquement conduites et surveillées, si on y avait procédé avec méthode, en recueillant tout et en le notant sur des journaux bien faits. Mais la mode était aux vases peints; on ne fouillait que dans un but de spéculation, pour avoir de ces vases à vendre, et l'on ne faisait nulle attention aux terres noires unies ou à reliefs, que l'on considérait comme n'ayant point de valeur, que l'on trouvait d'ailleurs généralement dans un état d'effritement qui ne permettait pas de les recomposer et de les restaurer.

A Vulci, ces terres noires ont été rencontrées en abondance dans toutes les tombes, avec les vases peints de tous les styles, mais on ne prenait pas la peine de les recueillir et on en rejetait les fragments dans les déblais avec mépris, en les qualifiant de *roba senza valore, roba di sciocchezza*. C'est à M. Dennis (7), témoin oculaire, que nous devons ce renseignement, et à cette occasion il ne peut retenir son indignation contre la barbarie ignorante et brutale avec laquelle agissaient les *scavatori* du prince de Canino. Encore aujourd'hui, dans la campagne autour de Ponte della Badia, auprès des emplacements où les tombes ont été ouvertes, on

(1) Sur la Cucumella et sa restauration probable, voy. Noël des Vergers, *L'Étrurie et les Étrusques*, Atlas, p. 14 et pl. XX.

(2) *Saggio di bronzi etruschi trovati nell' agro Perugino*, Pérouse, 1813; mieux gravés dans Micali, *Monumenti inediti* (1844), pl. XXVIII-XXXI.

(3) Vermiglioli, ouvr. cit., p. XVIII et s., et vignette à la p. 107.

(4) Gamurrini. *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XLIV, p. 275 et s.

(5) *Monumenti inediti* (1844), p. 156.

(6) *Études*, p. 52.

(7) *Cities and cemeteries of Etruria*, 1re édit., t. I, p. 440.

peut observer des amas de tessons concassés de vases de terre noire, dédaignés par les fouilleurs. A Chiusi j'ai pu m'assurer moi-même, *de visu* et *de auditu,* que dans les tombeaux à chambres où l'on trouve les vases peints, à figures rouges aussi bien qu'à figures noires, il y a aussi des vases de *bucchero nero*, déposés avec eux lors de la sépulture (1). Mais c'est surtout dans les belles fouilles de la nécropole d'Orvieto (2), si bien conduites par mon ami M. Riccardo Mancini, que le fait en question a été constaté de la façon la plus constante et la plus formelle. Jusqu'ici les parties explorées de cette nécropole ne sont pas plus anciennes que le dernier quart du v^e siècle : car on n'y a pas rencontré de vases à figures noires de style vraiment ancien. Les vases peints que l'on en a retirés, et qui se trouvent réunis dans le remarquable musée du comte Faina, à Orvieto même, appartiennent aux classes des poteries à figures noires de la dernière époque et des poteries à figures rouges de beau style, qui figurent ensemble dans les mêmes tombeaux (3), au moins dans une partie ; car il en est aussi qui n'ont plus que des vases à figures rouges. A côté de ces vases peints, les poteries de terre noire ne manquent jamais ; tous les tombeaux en renferment dans une proportion considérable. Ce sont des vases à reliefs moulés, que l'archaïsme de leur style ferait prendre au premier abord pour bien plus anciens. L'association constante que je signale ne repose pas sur le seul témoignage de M. Mancini, témoignage, du reste, digne de toute foi, mais aussi sur celui de M. Gamurrini, de M. Helbig (4) et de M. Kœrte (5), qui a longtemps suivi les fouilles avec une scrupuleuse attention. J'ai été également à même de la constater, en assistant, dans l'automne de 1876, à l'ouverture de plusieurs tombes, en compagnie de MM. Ernest Curtius et Kœrte.

Les résultats de l'exploration méthodique de la nécropole d'Orvieto ont une importance exceptionnelle pour l'étude chronologique des antiquités de l'Étrurie. Il n'est plus possible, en effet, de douter aujourd'hui que ce ne soit là qu'ait été, comme Ottfried Müller l'avait entrevu par une véritable intuition de génie, la grande et puissante cité des Volsiniens, dernier boulevard de l'indépendance étrusque contre la conquête romaine, qui ne succomba définitivement qu'en 264 av. J.-C., après une révolte et un siége prolongé dont l'issue mit fin à tout autre essai de résistance. C'est après ce siége de 264, M. Kœrte l'a définitivement démontré, que les Romains, pour rendre de nouvelles révoltes impossibles, transportèrent les Volsiniens de la formidable position stratégique d'Orvieto à l'emplacement sans défense de Bolsena, qui prit désormais le nom de Volsinium, tandis que l'ancienne cité devenait *Urbs vetus* (d'où Orvieto). La cité abandonnée fut démantelée avec un soin jaloux dont on a donné ailleurs peu d'exemples (6), et il semble qu'il y ait eu interdiction absolue d'en occuper l'emplacement, interdiction rigoureusement ob-

(1) Leur association avec les vases à figures noires était déjà signalée par Dorow, *Notizie interno ad alcuni vasi*, p. 22 et suiv.

(2) Kœrte, *Sulla necropoli di Orvieto*, dans les *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XLIX, p. 95-184.

(3) Kœrte, mém. cit., p. 172.

(4) *Bullet. de l'Inst. arch.*, 1875, p. 99.

(5) Mém. cit., p. 173.

(6) J'ai suivi, en compagnie de MM. E. Curtius, Kœrte et Mancini, tout le périmètre qu'occupait l'enceinte de l'ancienne cité, en recherchant attentivement les vestiges qui pouvaient subsister des murailles étrusques, et je n'ai pas trouvé à y observer une seule pierre reposant encore sur son lit de pose ; tout a été systématiquement arraché jusqu'aux fondations. En revanche, sur tout le même périmètre on observe de nombreux travaux dans les rochers pour asseoir ces murailles disparues : escarpements régularisés par la main de l'homme, surfaces aplanies pour supporter des assises horizontales, même dans un endroit une porte en tunnel entièrement taillée au ciseau.

servée pendant plusieurs siècles (1). Entre la nécropole d'Orvieto et celle de Bolsena, le contraste est complet dans la nature des objets que renferment les tombes. Dans celles de Bolsena (2) l'on ne rencontre plus les vases peints (3) et les poteries de terre noire, qui se maintiennent jusqu'au bout dans les sépultures d'Orvieto. En revanche, la nécropole de Bolsena est caractérisée par la présence constante de tout un ensemble d'objets qui font absolument défaut dans celle d'Orvieto : les poteries étrusco-campaniennes à reliefs et à vernis noir brillant, les vases de terre cuite à reliefs entièrement revêtus de dorure ou d'argenture, les miroirs de bronze à sujets gravés, les petits sarcophages ou urnes carrées d'albâtre, décorées de bas-reliefs. C'est le nouveau mobilier qui apparaît dans les sépultures de l'Étrurie au IIIe siècle avant l'ère chrétienne, et dont la substitution au mobilier funéraire des époques antérieures coïncide avec l'établissement définitif de la domination romaine sur ce pays. Le contraste entre les nécropoles des deux villes, qui se succédèrent dans le rôle de chef-lieu du pays des Volsiniens, nous fait donc assister à la révolution profonde que la conquête produisit alors dans les mœurs, dans l'art et dans l'industrie des Étrusques, jusque-là singulièrement immobilisés depuis plusieurs siècles, malgré l'effort des influences grecques, pénétrant par les ports du littoral et rayonnant du foyer de Vulci. Et il a l'inappréciable avantage de rattacher cette révolution chez les Volsiniens à un événement historique de date précise, ce que nous ne pouvons pas faire dans les autres cités étrusques.

Les faits qui viennent d'être exposés me conduisent, on le voit, à une conclusion exactement conforme à celle que M. Gamurrini indiquait tout dernièrement ici même (4) et qui lui a été dictée par son expérience si profonde des antiquités et des fouilles de l'Étrurie : à savoir que la fabrication des vases à reliefs de terre noire a pris fin dans le cours du IIIe siècle, par l'introduction de l'industrie nouvelle des vases étrusco-campaniens, laquelle supplanta rapidement les anciennes pratiques des céramistes indigènes. Il est bon, du reste, de ne pas chercher à préciser davantage les dates, excepté pour ce qui touche au pays des Volsiniens, car un

(1) Les débris de l'âge étrusque foisonnent dans le sol sur toute l'étendue du plateau qu'occupait l'ancien Volsinium et dont l'Orvieto moderne ne couvre qu'une partie. Au musée de la Fabrique de la Cathédrale on voit de beaux fragments de la décoration en terre-cuite peinte du fameux temple de Voltumna, siége pendant un temps du conseil de la confédération étrusque, dont l'emplacement était celui où le Dôme a été construit dans le moyen-âge. Mais sur tout le plateau on ne rencontre jamais aucun objet ni aucune monnaie qui soient postérieurs au IIIe siècle av. J.-C., rien des temps romains. Les vestiges du siècle des invasions barbares y succèdent immédiatement aux vestiges des âges de l'indépendance étrusque. Le site de la ville rasée paraît donc être demeuré désert pendant toute la durée de la domination romaine, sous la République et sous l'Empire, jusqu'au moment où les malheurs des invasions firent de nouveau chercher aux habitants voisins un refuge contre les barbares dans l'abri des rochers de si difficile accès, qui font à Orvieto une défense naturelle presque inexpugnable.

(2) *Relazione sulle scoperte archeologiche della città e provincia di Roma negli anni* 1871-1872, p. 125 et s.; Kœrte, *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XLIX, p. 176.

(3) On a trouvé quelques vases peints dans les riches sépultures de Porano, non loin d'Orvieto, qui appartiennent à la seconde moitié du IIIe siècle et paraissent avoir dépendu de quelqu'un des nombreux *castella* répandus dans la campagne du pays des Volsiniens, ou bien avoir été les tombes de familles aristocratiques qui, quoique transportées au nouveau Volsinium, continuaient à se faire enterrer par tradition dans les environs de l'ancienne ville. Ce sont, du reste, de ces vases d'imitation étrusque à figures jaunes qui marquent la dernière époque de l'industrie céramographique dans l'Italie centrale (Birch, 1re édition, t. II, p. 214-221; J. de Witte, *Études*, p. 117 et s.).

(4) *Gazette archéologique*, 1879, p. 49.

changement aussi complet de l'industrie céramique d'un peuple ne dut certainement pas s'opérer en un jour. Dans la rapidité plus ou moins grande avec laquelle la fabrication de la nouvelle poterie se substitua à l'ancienne, il y eut nécessairement des différences notables suivant les localités; certaines villes furent plus lentes que d'autres à abandonner leurs vieilles habitudes. Il dut y avoir aussi des manufactures, florissantes alors que régnait la forme ancienne de l'industrie, qui dépérirent et cessèrent presque complétement de produire quand il fallut renouveler leur outillage et leurs procédés, quand la vogue passa à un autre genre de poteries. Ainsi le pays de Clusium avait certainement été le plus grand centre de production des vases de terre noire, et s'il s'y établit ensuite des fabriques de vases étrusco-campaniens, ce qui n'est pas encore certain, elles n'eurent en tout cas qu'une fort médiocre importance. Au contraire, comme nous l'a montré M. Gamurrini, c'est alors que la fabrication céramique d'Arrétium se développa avec un éclat qui grandit encore par suite de la substitution des poteries rouges corallines aux poteries étrusco-campaniennes à vernis noires ; et il est au moins douteux que les fours des potiers arrétins fonctionnassent déjà dans l'âge des terres noires.

S'il est un point de l'Étrurie où l'industrie des *buccheri neri* ait dû persister plus tard qu'ailleurs, où elle ait dû essayer de se prolonger quand partout on l'abandonnait, c'est bien certainement à Clusium, où elle s'était si fortement enracinée. Nous en aurions la preuve formelle s'il était positif, comme on l'a affirmé (1), que dans quelques tombes de Chiusi, des vases de terre noire se trouvent encore associés aux urnes d'albâtre à bas-reliefs de style grécisant. Je n'ai pas été à même de vérifier l'exactitude de cette assertion, que je me borne à enregistrer sans la garantir.

Quoi qu'il en soit de ce dernier fait, si les vases de terre noire à décors géométriques incisés ont précédé la première introduction des vases peints en Étrurie et n'ont été qu'un perfectionnement de la plus ancienne poterie locale, de ces terres brunes que l'on fabriquait antérieurement à la période de l'influence du commerce des Tyriens et des Carthaginois (2), l'histoire des vases de cette même terre noire ornés de reliefs, telle que nous venons d'en esquisser les principaux traits, offre un parallélisme remarquable avec celle des poteries peintes du système grec dans l'Italie centrale. Terres noires à reliefs et vases peints font leur apparition presque en même temps dans les sépultures de l'Étrurie, et sortent de l'usage à peu d'intervalle les unes des autres. L'époque des terres noires à reliefs imprimés avec des cylindres concorde approximativement avec celle des vases peints de style asiatique ou d'imitation lydienne ; les terres noires à reliefs moulés débutent vers le même moment que les vases à figures noires ; mais le style et les procédés de la poterie étrusque de *bucchero nero* s'immobilisent à dater de ce moment dans une manière archaïque, qui s'attache avec persistance aux traditions de l'imitation orientale cette industrie ne participe pas au progrès nouveau qui, dans celle des vases peints, se marque par l'adoption des figures rouges de grand style sévère. C'est que, dans la marche parallèle de ces deux branches de la céramique, la poterie de terre noire représente l'industrie proprement indigène et reflète le caractère national des Étrus-

(1) Birch, *History of pottery*, 1re édit., t. II, p. 209.

(2) En m'exprimant ainsi, je réserve la question des origines de la décoration géométrique. D'accord avec M. Helbig, je la considère comme issue de la Phénicie, thèse que j'ai soutenue dès 1867 et sur laquelle j'aurai quelque jour l'occasion de revenir dans ce recueil (voy., du reste, mes *Premières civilisations*, t. II, p. 354-365). Mais sa propagation dans le bassin oriental de la Méditerranée, jusqu'en Italie, me paraît devoir être rapportée à une première période, beaucoup plus ancienne, d'influence du peuple de Chanaan, à l'âge des navigations sidoniennes.

ques, porté naturellement à s'enchaîner dans une tradition immobile, et les vases peints l'importation étrangère, alimentée aux sources du génie brillant et progressif des Hellènes.

En me servant ici du terme d'importation étrangère, je ne prétends en aucune façon me ranger au système de Gustave Kramer et d'Otto Jahn, d'après lequel les vases peints découverts en Étrurie auraient été fabriqués à Athènes, et introduits en Italie par le commerce maritime. Avec Gerhard, Welcker, le duc de Luynes, Charles Lenormant, M. le baron de Witte, M. Birch, et tous les maîtres en cette étude, je n'hésite pas, au contraire, un seul instant à admettre l'existence d'importants centres de fabrication dans certaines villes étrusques touchant au littoral de la mer, où s'étaient formées de véritables colonies de potiers grecs, comme à Cære et à Tarquinies dès la fin du VII[e] siècle, et à Vulci dans le V[e]. Mais ces fabriques, bien qu'implantées en Étrurie, ont toujours gardé leur caractère purement grec ; elles sont restées des ilots étrangers au milieu des Étrusques, et jamais elles ne se sont éloignées de la mer, devenue pour les Hellènes comme un élément natal. Les vases peints à figures noires et à figures rouges, que l'on découvre dans les tombes de Chiusi et d'Orvieto, présentent les caractères, si facilement reconnaissables et si nettement accusés, de la fabrique de Vulci ; ceux, en bien petit nombre, qui ne se rattachent pas à cette origine, proviennent de la Grèce propre, comme le célèbre *vase François*. Mais chez les gens de Clusium ou de Volsinium, les vases peints de Vulci, comme ceux qui étaient amenés de la Grèce, étaient des objets d'importation qui n'exerçaient pas d'action sur l'industrie des céramistes locaux ; leur condition ne différait que par la distance plus ou moins grande de leur provenance d'origine. Plus au nord, et toujours sur le littoral, on a trouvé à Pise les débris de l'atelier d'un potier grec qui fabriquait des vases peints (1); c'est que Pise avait dû son origine, dans le VI[e] siècle, à une colonie de Phocéens, et que, même après l'asservissement de cette colonie aux Étrusques du voisinage, elle était restée le siége d'un comptoir important de marchands grecs. Les tentatives d'imitations des vases peints grecs par des mains étrusques indigènes, qui se sont produites à diverses époques et surtout vers le III[e] siècle, semblent bien aussi avoir eu pour siéges exclusifs des villes de la région voisine du littoral, comme Vulci, Volaterræ et Vetulonia (2). Elles n'affectent pas la région de l'intérieur des terres, qui est par excellence la patrie du *bucchero nero*, et où cette poterie n'a pas connu de rivale comme fabrication indigène, jusqu'au moment où les vases étrusco-campaniens sont venus prendre sa place, à la suite d'un changement profond dans le goût public.

Je me suis laissé entraîner à de bien longs développements, et pourtant je suis loin d'avoir épuisé cette question, jusqu'ici trop négligée, des terres noires étrusques. Elle est à mes yeux d'une importance capitale et d'une étendue singulièrement vaste ; car ce n'est rien moins qu'un des éléments principaux de l'histoire de l'art et de l'industrie des Étrusques, dans ce que cette industrie a eu de plus spécialement national. J'y reviendrai donc encore, dans d'autres articles, pour l'envisager sous un autre point de vue, et pour contrôler, par la comparaison avec les produits d'autres branches de l'industrie du même peuple, en particulier avec ses médailles, les résultats auxquels m'a conduit aujourd'hui l'étude matérielle des fouilles et des trouvailles faites dans les nécropoles de l'Étrurie.

François LENORMANT.

(1) Birch, 1[re] édit., t. II, p. 134.

(2) C'est tout au moins de cette grande cité que dépendait la localité moderne d'Orbetello (considérée par quelques-uns comme Vetulonia même), où l'on observe un type particulier de vases étrusques d'imitation à figures jaunes.

UN ÉPISODE DE L'ÉPOPÉE CHALDÉENNE.

Le sujet reproduit en tête de cet article est gravé sur un cylindre babylonien de serpentine verte, découvert dans les chambres du trésor du temple de Curium en Cypre et actuellement conservé au Metropolitan Museum of art de New-York (1). Ce sujet est, à ma connaissance, entièrement nouveau ; je n'en ai pas rencontré d'autre exemple sur les nombreux cylindres que j'ai eu l'occasion d'examiner dans les différents musées publics et dans les collections particulières. Mais il me paraît d'une interprétation certaine, interprétation qui se tire directement d'un texte littéraire indigène, d'un des épisodes parvenus jusqu'à nous du cycle épique de la Chaldée et de Babylone.

Au centre de la composition s'élève un arbre chargé de feuilles et de gros fruits de forme sphérique ; autour de cet arbre volent quatre oiseaux de grande dimension. Trois ont les ailes étendues, mais celles du quatrième sont fermées, et il semble tomber à terre, mortellement atteint, d'une des branches inférieures de l'arbre où il était posé. A l'extrémité droite de la scène (en prenant la droite par rapport au point de vue du spectateur, comme on fait dans les descriptions numismatiques), précisément à côté de l'oiseau blessé, on voit un personnage viril, dans le costume que les cylindres donnent d'ordinaire aux héros combattant les monstres, avec une tunique courte qui descend seulement jusqu'aux genoux. Il tourne le dos à l'arbre et s'éloigne en tenant dans sa main droite abaissée la harpé en forme de faucille, tandis que de la gauche il paraît cacher un objet dans son sein. A l'autre extrémité, une femme drapée et la tête couverte d'un voile s'avance d'un pas rapide vers l'arbre et semble se mettre à la poursuite du personnage qui s'en va.

Il me paraît impossible de méconnaître ici la représentation de l'aventure qui, dans la grande épopée orchoénienne d'*Izdhubar* ou *Gisdhubar*, dont les fragments ont été si heureusement retrouvés par George Smith, occupait de son récit la fin

(1) Il a été déjà publié dans Cesnola, *Cyprus*, pl. XXXI, n° 5.

de la 5e colonne de la tablette IX (1), la 6e tout entière et une grande partie de la 1re colonne de la tablette X (2). Elle se passe dans le grand voyage que le héros d'Erech, malade de la lèpre et privé des conseils de son ami le voyant Êa-bani, qui vient de mourir de la piqûre empoisonnée d'un taon (*utbukku*), entreprend pour aller demander le secret de sa guérison à Khasisatra, le Xisuthros de Bérose, l'homme que les dieux ont préservé du Déluge en lui accordant le privilége d'échapper à jamais aux atteintes de la mort.

Izdhubar a longtemps voyagé; il a rencontré les êtres gigantesques, moitié hommes et moitié scorpions, qui gardent le lieu ou le soleil se lève, et poursuivi sa route sur leurs indications. Tournant d'abord au nord, puis à l'ouest, il a traversé d'immenses déserts de sable, « où n'existent pas de champs cultivés » et où errent des monstres. Il arrive enfin « aux portes de l'Océan ». Là il rencontre « une forêt pareille à celle des arbres des dieux ». Les arbres qui y poussent ont « des fruits d'émeraude et de cristal ». Des oiseaux merveilleux habitent au milieu de leurs branches « et s'y font des nids de pierres précieuses », de cristal ou d'onyx (3). Ces oiseaux, désignés dans le texte comme des outardes, ce qui s'accorde bien avec la forme donnée à ceux de notre cylindre, semblent chargés de la garde des arbres et de leurs fruits. En effet, lorsqu'*Izdhubar* s'approche d'un des arbres et y « cueille un des gros fruits de cristal », il frappe un des oiseaux pour y parvenir. Mais dans le bois habitent deux femmes, deux nymphes, Sabit et Sidouri, qui veillent sur les portes de son enceinte, « du côté de l'Océan ». Au moment où le héros d'Erech, après avoir cueilli le fruit miraculeux, a déjà « sa face tournée vers le chemin de l'éloignement », une d'elles, Sidouri, l'aperçoit, se met à sa poursuite et l'atteint à temps pour fermer devant lui la porte. *Izdhubar* réclame qu'elle lui soit ouverte, et alors entre lui et la nymphe s'engage un dialogue dont nous ne possédons malheureusement plus que les premiers mots, une fracture enlevant la suite du texte dans l'unique manuscrit que nous en possédions.

L'analogie de cette fable de l'épopée chaldéenne avec le mythe classique d'Hercule

(1) On sait que chacune de ces tablettes porte un chant du poëme et que chaque chant correspond à un mois de l'année et à un signe du zodiaque. La tablette IX est celle du mois de Kisiliv et du signe du sagittaire, la tablette X celle du mois de Tebit et du signe du capricorne. On remarquera la tête de chèvre, munie de longues cornes, qui se trouve dans le champ du cylindre, auprès du héros.

(2) Le texte demeure encore inédit; une traduction en a été donnée dans G. Smith, *Chaldean account of Genesis*, p. 251-252. Je l'ai vérifiée sur l'original, et j'ai pu constater que si elle présente un certain nombre de points de détails douteux, ce qui était inévitable dans un premier essai, surtout avec l'état de mutilation dans lequel le texte est parvenu jusqu'à nous, l'ensemble est certain, et tous les grands traits essentiels du récit ont été bien compris.

(3) Il est encore incertain laquelle de ces deux traductions doit être adoptée pour la gemme désignée sous le nom assyrien de *ugnû*; les assyriologues de l'école anglaise, et M. Friedrich Delitzsch avec eux, adoptent l'interprétation de « cristal », M. Fr. Lenormant celle d' « onyx ».

au Jardin des Hespérides est tout à fait frappante (1). Et ici nous ne pouvons mieux faire que de reproduire les pénétrantes et solides remarques de M. Sayce (2) au sujet du héros qui apparaît comme le protagoniste dans les débris que nous possédons du cycle épique d'Erech, devenu populaire dans toute la Babylonie et chez les Assyriens, disciples des Chaldéo-Babyloniens au point de leur avoir emprunté tous leurs livres sacrés.

« *Izdhubar* ou *Gisdhubar* est un héros solaire. Ses douze aventures, comme les douze travaux d'Hercule, marquent le passage du soleil par les douze mois de l'année (3). Comme le soleil affaibli et devenu infirme de l'hiver, *Izdhubar* devient malade au mois autumnal d'octobre, et ce n'est qu'après s'être baigné dans les eaux de l'Océan oriental qu'il reprendra sa force et son éclat au commencement d'une nouvelle année. Les différents chants de l'épopée nous promènent à travers tous les signes du zodiaque. Le lion que tue *Izdhubar* est le lion zodiacal ; son voyant Êa-bani, moitié homme et moitié taureau, lui est amené au second mois de l'année, celui que les Accads appelaient « le mois du taureau propice », et auquel préside le signe du taureau. Istar le demande en mariage sous le signe de la vierge ; c'est au dixième mois, celui « du soleil couchant », qu'il atteint les rivages de l'Océan qui environne la terre ; et ses lamentations sur le cadavre d'Êa-bani ont lieu « au mois noir » d'adar, le dernier de l'année, alors que les deux « poissons de Êa » accompagnent le soleil (4). Mais par-dessus tout *Izdhubar* ou *Gisdhubar* est le prototype et comme le modèle de l'Hêraclès des Grecs. De même que les germes de l'art grec, beaucoup des germes du panthéon et de la mythologie des Hellènes sont provenus de la Babylonie, soit par la grande route de la culture et de la civilisation qui traversait l'Asie-Mineure, soit par l'intermédiaire des navigateurs entreprenants de la Phénicie. Hêraclès est Melqarth, le dieu solaire de Tyr, dont le temple avait été fondé 2300 ans avant qu'Hérodote ne visitât la cité marchande. L'histoire d'Hercule est comme une répétition de l'histoire plus antique d'*Izdhubar*. Êa-bani, le confident et le conseiller du héros chaldéen, est le centaure Chiron, l'ami et le conseiller d'Hercule ; car Chiron est le fils de Cronos, et c'est par Cronos que les Grecs ont traduit le dieu babylonien Êa (5), le « formateur », le « producteur » de Êa-bani. Le lion que tue *Izdhubar* est le lion de Némée ; le taureau ailé

(1) Ajoutons même qu'il y a une frappante analogie pour la disposition et l'action des figures entre la représentation du cylindre et la scène d'*Hercule au jardin des Hespérides*, telle qu'on la voit sur un vase à figures noires publié par Gerhard : *Auserlesene Vasenbilder*, pl. XCVIII.

(2) *Babylonian literature*, p. 27 et s.

(3) C'est aussi l'opinion formulée pour la première fois par sir Henry Rawlinson (*Athenæum*, 7 décembre 1872) et soutenue par M. Fr. Lenormant (*Les premières civilisations*, t. II, p. 67-81).

(4) Voy. *Cuneif. inscr. of West. As.*, t. III, pl. 53, n° 2, l. 13.

(5) Cette assimilation ressort d'une manière formelle de la comparaison du récit chaldéen original du Déluge, avec la traduction grecque que Bérose en a donnée.

qu'Anou crée pour venger les injures de sa fille Istar, a pour correspondant le taureau de Crète; le tyran Khoumbaba, tué par *Izdhubar* dans « le pays des pins, le siége des dieux, le siége des esprits », est remplacé chez les Hellènes par le tyran Géryon; les fruits de gemmes brillantes que portent les arbres de la forêt située aux portes de l'Océan sont les pommes des Hespérides; la maladie mortelle d'*Izdhubar*, celle que cause à Hercule le contact de la tunique empoisonnée de Nessus. Longtemps avant que les poëtes grecs ne commençassent à broder la tapisserie éclatante de leur merveilleuse mythologie, les poëtes de la Chaldée avaient travaillé à une œuvre semblable, et c'est le même canevas qu'ils avaient eu devant eux. »

On sait qu'*Izdhubar* ou *Gisdhubar* n'est pas le nom véritable du héros de l'épopée d'Erech. C'est une forme provisoire, qui a été adoptée en l'absence d'éléments qui permettent de déterminer la lecture exacte de ce nom; elle représente la transcription des valeurs phonétiques ordinaires des trois signes employés comme idéogrammes dans son orthographe, et on s'en sert uniquement pour ne pas dire « le héros X » (1). Il y a des probabilités assez considérables pour que la lecture de la combinaison de ces trois idéogrammes, le jour où on sera parvenu à la connaître, nous donne le prototype chaldéen du nom biblique de Nemrod (2), car il y a bien des traits communs entre le personnage ainsi appelé dans le dixième chapitre de la Genèse et notre héros épique de la Chaldée (3). Mais de ce rapprochement il ne faudrait pas en venir, comme l'a fait malheureusement le regretté George Smith (4), avec le défaut d'esprit critique et la tendance à une sorte d'évhémérisme biblique qui ne sont que choses trop fréquentes chez mes compatriotes, il ne faudrait pas en venir à chercher dans *Izdhubar*, non plus que dans Nemrod, un personnage historique réel, un roi dont on prétendrait déterminer la date

(1) Il faut absolument rejeter la conjecture de M. Haigh (*Zeitschr. f. ægypt. Spr. und Alterthumsk.*, 1877, p. 66) et de M. Tomkins (*Studies on the times of Abraham*, p. 213), qui ont voulu trouver dans l'orthographe par les caractères, *AN- IZ- DHU-BAR* le nom de l'Ἀνδουβάριος de la *Chronique Pascale* (P. 36, ed. Ducange; p. 64, ed. Dindorf). Le signe initial *AN*, souvent omis, est un simple déterminatif aphone, qu'on ne doit pas faire figurer dans la transcription, quand bien même les autres seraient à prendre pour leurs valeurs de phonétiques indifférents. D'ailleurs Andubarios est donné comme ayant enseigné l'astronomie et l'astrologie aux Indiens, et n'a rien à voir avec la Chaldée.

(2) Notons cependant que les efforts de G. Smith pour arriver à une lecture conforme à cette donnée (*Transact. of the Soc. of Biblical Archæology*, t. III, p. 588) ont complétement échoué.

(3) Fr. Lenormant, *Les premières civilisations*, t. II, p. 20-22 et 65-67. — Cette opinion, adoptée aussi par sir Henry Rawlinson et par G. Smith, me paraît bien préférable à la thèse de l'identité de Nemrod et du dieu babylonien Maroudouk, soutenue par M. Sayce (*Transact. of the Soc. of Bibl. Archæol.*, t. II, p. 243-249) et par M. Grivel (*Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1874, page 37-46; *Transact. of the Soc. of Bibl. Archæol.*, t. III, p. 136-144) au moyen d'arguments qui me semblent d'une grande faiblesse. C'est tout à fait à tort, suivant moi, que M. Fr. Lenormant (*La langue primitive de la Chaldée*, p. 369) s'est prononcé pour cette thèse, en abandonnant le véritable rapprochement, qu'il avait d'abord si bien mis en lumière.

(4) Dans les chapitres XI, XVI et XVII de son *Chaldean account of Genesis*.

chronologique. Le rédacteur de la Genèse ne présente pas Nemrod autrement que comme un héros proverbial de la légende populaire. Quant à *Izdhubar*, si l'épopée d'Erech le réduit aux proportions d'un héros habitant la terre et régnant sur la Chaldée, dans d'autres documents il apparaît comme un dieu. Parmi les morceaux rapportés par George Smith de son premier voyage en Assyrie, aux frais du *Daily Telegraph*, et déposés au Musée Britannique, est le fragment d'un hymne à ce dieu (1), qui y reçoit la qualification d' « accompli en puissance » (*gitmalu emuqi*). Dans une énumération des barques divines, nous voyons figurer celle du dieu *Izdhubar* (2). Une formule de conjuration contre les maléfices des sorciers, rédigée en langue assyrienne, commence par ces mots : « O Terre ! Terre ! Terre ! ô dieu *Izdhubar !* vous, les maîtres des talismans (3) ! » Mis ainsi en association et en parallèle avec la Terre personnifiée dans une divinité, il se révèle de la manière la plus manifeste comme étant, lui aussi, un dieu élémentaire. Et en effet, sir Henry Rawlinson (4) et M. François Lenormant (5) ont montré surabondamment qu'il n'est autre que l'antique dieu accadien du Feu, dont le culte paraît avoir eu beaucoup d'importance aux époques primitives, et qui joue un rôle de premier ordre dans les vieux hymnes magiques d'Accad (6). Ce dieu passe au second plan quand le système savant et hiérarchisé de la religion chaldéo-babylonienne s'est définitivement constitué, vers le temps de Sargon I^{er}, à la suite d'un grand travail sacerdotal comparable à celui des Brahmanes dans l'Inde; dans les documents de la période assyrienne, nous ne le voyons plus cité que rarement, comme un des *Dii minores*. Il serait facile de citer chez plus d'un peuple de l'antiquité d'autres exemples de dieux, jadis au premier rang, auxquels la tradition poétique assure un refuge parmi les héros de l'épopée, quand ils ont perdu leur importance divine prépondérante.

Le groupement des trois idéogrammes par lesquels s'orthographie le nom transcrit provisoirement *Izdhubar* ou *Gisdhubar*, exprime la notion de « masse de feu » ; et c'est là une des raisons les plus déterminantes pour reconnaître en lui une forme héroïque du dieu Feu. Mais cette donnée, qui me paraît certaine, ne porte aucune atteinte au rapprochement à opérer entre le héros épique chaldéen et Nemrod, d'un côté, le Melqarth tyrien, d'un autre côté. Sir Henry Rawlinson (7) a

(1) G. Smith, *Transact. of the Soc. of Bibl. Archæol.*, t. III, p. 460.

(2) *Cuneif. inscr. of West. As.*, t. II, pl. 46, 1, l. 2 et 3, a-b.

(3) *Cuneif. inscr. of West. As.*, t. IV, pl. 56, col. 1, l. 37.

(4) *Athenæum*, 7 décembre 1872.

(5) *Les premières civilisations*, t. II, p. 64 et s. ; *Magie und Wahrsagekunst der Chaldäer*, p. 195 (je cite cette édition allemande, de 1878, de préférence à l'édition française de *La magie chez les Chaldéens*, publiée en 1874 ; elle est, en effet, très-augmentée, très-améliorée, et me paraît bien mieux représenter le dernier état des idées de l'auteur).

(6) Voy. Fr. Lenormant, *Magie und Wahrsagekunst*, p. 191-195.

(7) *Athenæum*, 7 décembre 1872.

fait observer le lien étroit et intime qui existe dans toutes les traditions orientales entre Nemrod et le culte du feu. Quant à Melqarth, quand il se manifeste dans le bétyle enflammé et lumineux du temple de Tyr (1), comme dans le feu perpétuel entretenu à l'intérieur de son temple de Gadès (2), il est plus proprement encore un dieu igné qu'un dieu solaire.

Notons en terminant que, si l'on n'a pas encore trouvé la forme assyrienne originale correspondant au biblique נמרד, forme que dissimule très-probablement le complexe idéographique formé des trois signes *IZ· DHU· BAR*, le nom *Nemrut* (3) apparaît parmi ceux de la famille royale bubastite désignée en Égypte comme la xxii[e] dynastie. Ceci est important, car si nous savons par des documents égyptiens positifs que le premier individu connu de cette famille, devenue bientôt royale, était parti de Syrie pour se fixer en Égypte, la Bible (4) appelle Kouschite un des rois qui en sortirent, et les noms propres exclusivement sémitiques, qu'en portent tous les membres, induisent à en chercher l'origine, le premier point de départ, sur les bords du Tigre, dans la Babylonie (5). Ces noms sont, en effet, outre *Nemrut*, *Uaput* correspondant au יפת biblique, *Nabu-nescha*, « Nébo est prince », *Schescheng*, appellation du dieu élanite *Schuschinqa*, *Karama* « la vigne, nom de femme », enfin *Uasarkin*, qui se rapproche au moins singulièrement de *Sar-kinu* ou *Sarru-kinu*, la forme originale dont la Bible a fait Sargon.

C.-W. MANSELL.

Les vases noirs représentés dans notre pl. 6, et qui sont décrits par M. Gamurrini, offrent précisément les deux états, *lisse* et *cannelé,* qui se trouvent indiqués dans une inscription tracée à la pointe sous le pied d'une petite œnochoé noire recueillie en Cyrénaïque (voy. Longpérier, *Revue archéol.*, 1875, t. II, p. 115). Il nous a semblé utile de rappeler ici, et de contribuer à faire entrer dans le vocabulaire familier aux antiquaires, les deux adjectifs λεῖος et ῥαβδωτός qui conviennent si complétement aux vases noirs du Musée de Florence que M. de Longpérier n'aurait certainement pas désiré pour sa

(1) Vogüé, *Mélanges d'archéologie orientale*, p. 83.
(2) Sil. Italic., III, 21.
(3) Lepsius, *Kœnigsbuch*, légende n° 570.
(4) II Chron., XIV, 9.
(5) Rougé, dans les *Comptes-rendus de la Société française de numismatique et d'archéologie* pour 1870.

notice un supplément meilleur que notre planche 6, telle que M. Gamurrini l'a composée.

F. L.

On nous communique un intéressant objet des premiers temps byzantins, découvert récemment à Constantinople. C'est un cure-oreille en or. Le manche est arrondi dans sa plus grande longueur et assez élégamment tourné à son extrémité inférieure. A l'extrémité supérieure, un peu avant la petite cuiller qui le termine, il prend la forme d'un prisme hexagonal. Sur chacune des faces de ce prisme on voit, tracée dans le sens de la longueur, une des lignes de l'inscription suivante, dont la paléographie ne saurait être tenue pour postérieure au VII^e ou VIII^e siècle :

+ΥΓΙЄΝ
ΟΥCΑΧΡ
ΩΚΥΡΑΚ
ΑΛΩΝΚЄ
ΡΩΝΑΠΟ
ΛΑΥCΗC

Il faut lire : Ὑγι(αί)νουσα χρῶ, Κυρά, καλῶν κ(αι)ρῶν ἀπολαύσης. « Faites-en usage, o dame, en bonne santé, et puissiez-vous jouir de temps heureux. »

C'est une nouvelle et intéressante variante des formules d'*utere felix*, χρῆσαι ἐπ'ἀγαθῷ, et autres analogues, qui se trouvent inscrites sur tant d'objets d'usage. Elle semble ici s'adresser à quelque impératrice ou à quelque princesse de la famille impériale.

La forme déjà tournant au romaïque, κυρά pour κυρία, est digne de remarque. C'est, je crois, le plus ancien exemple que l'on en puisse relever; Du Cange, dans son *Glossaire*, n'en cite que d'une date postérieure.

F. L.

L'Éditeur-Gérant : A. Lévy.

POITIERS. — TYPOGRAPHIE OUDIN FRÈRES.

MÉLAMPOS ET LES PRŒTIDES

(Planche 19, n° 1.)

Prœtos, fils d'Abas et d'Ocaleia, roi de Tirynthe, avait trois filles auxquelles on donne les noms de Lysippé, Iphinoé et Iphianassa (1). Servius, dans ses Commentaires sur Virgile (2), les nomme Lysippé, Hipponoé et Cyrianassa. Élien (3) ne parle que de deux filles de Prœtos et les désigne sous les noms d'Élégé et de Célæné. Quant à la femme de Prœtos, dans l'Iliade (4) elle est appelée Anteia, fille d'Iobatès, roi de Lycie; chez les Tragiques elle porte le nom de Sthénobœa (5); Servius (6) lui donne celui d'Antiope. Devenues nubiles, les filles du roi de Tirynthe furent frappées de folie et se mirent à parcourir toute l'Argolide, l'Arcadie et le Péloponnèse, en poussant des cris et en se livrant à toutes sortes d'actions indécentes. Le devin Mélampos, fils d'Amythaon, qui avait trouvé le premier l'art de guérir par les médicaments et par les purifications (διὰ φαρμάκων καὶ καθαρμῶν θεραπείαν), promit de les guérir si l'on consentait à lui donner le tiers du royaume d'Argos. On attribue à Mélampos les titres de μάντις et de καθαρτής (7). Comme Prœtos se refusait à accéder à la demande de Mélampos, la folie et la rage de ses filles ne firent qu'augmenter. Toutes les femmes argiennes furent atteintes de folie; elles abandonnaient leurs maisons et leurs maris, tuaient et mangeaient leurs enfants, et erraient dans les champs, sur les montagnes et dans les forêts (8).

Quant à la folie des Prœtides, la version la plus répandue est celle qui l'attribue au mépris que ces jeunes filles montraient pour les

(1) Apollod., II, 2, 2.
(2) *Ad Eclog.*, VI, 48.
(3) *Var. Hist.*, III, 42. Phérécyde, cité par le Scholiaste d'Homère (*ad Odyss.*, O, 225), ne nomme aussi que deux filles de Prœtos, Lysippé et Iphianassa.
(4) Homer., *Iliad.*, Z, 160.
(5) Apollod., II, 2, 1 et 2.
(6) *Ad* Virg., *l. cit.*
(7) Cf. Serv. *ad* Virg., *Georg.*, III, 550.
(8) Apollod., II, 2, 1 et 2; III, 5, 2. Cf. Herodot., IX, 34; Diodor. Sicul., IV, 68; Pausan., II, 18, 4; Schol. *ad* Pindar., *Nem.*, IX, 30.

mystères de Dionysos (1), apportés en Grèce, d'après le témoignage d'Hérodote (2), par le devin Mélampos. Dans d'autres récits, on parlait de la colère de deux déesses, Héra (3) et Aphrodite (4), offensées par les filles de Prœtos. Celles-ci étaient pleines d'orgueil; leur rare beauté les faisait rechercher en mariage par les jeunes gens de toute la Grèce (5); on les comparait même aux Grâces ou Charites (6). Elles se vantaient donc d'être plus belles que les déesses Héra et Aphrodite. Cette dernière les punit de la manière la plus rigoureuse; elle répandit sur leurs têtes une lèpre affreuse ; leur peau fut entièrement couverte de taches livides et de dartres, et leurs cheveux en tombant laissèrent à découvert leurs belles têtes (7). D'autres écrivains disent que ces jeunes filles s'étaient moquées d'une ancienne statue (ξόανον) de Héra (8), ou qu'étant prêtresses de la déesse d'Argos, elles avaient dépouillé ses vêtements des ornements d'or qui s'y voyaient (9). Virgile (10) dit :

Proetides implerunt falsis mugitibus agros,

et Servius (11) ajoute que, se croyant changées en génisses, pour ne pas être mises à la charrue, elles s'étaient réfugiées dans les bois, en poussant des mugissements.

Comme le mal faisait tous les jours des progrès, Prœtos consentit enfin à accorder ce qu'exigeait Mélampos; mais ce dernier demanda un autre tiers du royaume pour son frère Bias. Prœtos, craignant qu'il

(1) Hesiod. *ap.* Apollod., II, 2, 2; Diodor. Sicul., IV, 68.

(2) II, 49. Cf. Diodor. Sicul., I, 97 ; Clem. Alex., *Protrept.*, p. 12, ed. Potter ; Plutarch., *De Herodot. malign.*, t. IX, p. 403, ed. Reiske.

(3) Acusil. *ap.* Apollod., II, 2, 2; Pherecyd. *ap.* Schol. *ad* Homer., *Odyss.*, O, 225; Serv. *ad* Virg., *Eclog.*, VI, 48; Lactant. *ad* Stat., *Theb.*, III, 453 et *ad Theb.*, IV, 589.

(4) Hesiod. *ap.* Suid., *v.* Μαχλοσύνη et *ap.* Eustath. *ad* Homer., *Odyss.*, N, p. 1746. Cf. Etym. Magn., *v.* Κνυζηθμοῖ; Hesiod., *Fragm.* V, p. 176, ed. Gaisford. ; Ælian., *Var. Hist.*, III, 42; Lactant. *ad* Stat., *Theb.*, II, 220; Eustath. *ad* Homer., *Iliad.*, Ω, p. 1337.

(5) Hesiod. *ap.* Strab., VIII, p. 370.

(6) Hesych., *v.* Προιτίδες, Χάριτες. Cf. *v.* Ἀκρουχεῖ et Intpp. Voir aussi Lobeck, *Aglaopham.*, p. 299 ; Unger, *Thebana paradoxa*, p. 458 ; Eckermann, *Melampus und sein Geschlecht*, p. 3, Göttingen, 1840 ; Preller, *Griechische Mythologie*, t. II, p. 58, note 1, 3e édit., Berlin, 1875.

(7) Eustath. *ad* Homer., *Odyss.*, N, p. 1746.

(8) Acusil. *ap.* Apollod., II, 2, 2.

(9) Serv. *ad* Virg., *Eclog.*, VI, 48.

(10) *Eclog.*, VI, 48.

(11) *Ad* Virg., *l. cit.*

n'augmentât ses prétentions s'il attendait encore, promit de le satisfaire. Mélampos alors, ayant pris les plus forts d'entre les jeunes gens, poursuivit ces filles avec des cris et une espèce de danse sacrée, les força à quitter les montagnes et à entrer dans le pays de Sicyone. Iphinoé, l'aînée des Prœtides, succomba à la fatigue et mourut dans cette poursuite; les deux autres recouvrèrent leur bon sens par des purifications (καθαρμοί), et Prœtos les donna en mariage à Mélampos et à Bias (1).

On n'est pas d'accord sur la localité où Mélampos guérit les Prœtides. Apollodore (2) semble indiquer Sicyone. Pausanias (3), en effet, parle d'un temple situé sur la place publique de Sicyone et qui avait été érigé à Apollon par Prœtos, parce que là ses filles avaient été guéries de leur folie (τὰς γὰρ οἱ θυγατέρας ἐνταῦθα τῆς μανίας παύσασθαι). On montrait aussi à Sicyone des statues de bronze qui, disait-on, représentaient les Prœtides (4). Mais dans un autre endroit (5), le périégète indique positivement un lieu nommé Lusi (Λουσοί), en Arcadie, près de Clitor. « Au-dessus de Nonacris, dit-il, sont les monts « nommés Aroaniens, où est une caverne dans laquelle on prétend « que les filles de Prœtos, frappées de folie, s'étaient cachées. « Mélampos, au moyen de sacrifices secrets et d'expiations (θυσίαις τε « ἀποῤῥήτοις καὶ καθαρμοῖς), les en fit sortir et les amena à l'endroit « nommé Lusi (οἱ Λουσοί)..... Lusi est dans le pays des Clitoriens, et « on dit que c'était autrefois une ville...... Mais de mon temps, il n'en « restait pas même la moindre ruine. Mélampos amena les filles de « Prœtos à Lusi et les guérit de leur folie dans le temple d'Artémis. « De là les Clitoriens donnent à Artémis le surnom d'Héméresia. »

Le Scholiaste de Callimaque (6) explique le surnom donné ici à Artémis, en disant : διότι τὰς κόρας ἡμέρωσεν.

(1) Apollod., II, 2, 1 et 2; III, 5, 2. Cf. I, 9, 12. Le Scholiaste de Pindare (*ad Pyth.*, III, 96) attribue la guérison des Prœtides à Asclépios. Cf. Polyanth. *ap.* Sext. Empiric., *Adv. gramm.*, I, 12, 261, ed. Fabric. Polyarque de Cyrène, ou peut-être le même Polyanthe, cité par le Scholiaste d'Euripide (*ad Alcest.*, 1), prétendait qu'à cause de cette guérison Asclépios avait été foudroyé par Zeus. Cf. *Fragm. hist. gr.*, t. IV, p. 479, ed. C. Müller.

(2) II, 2, 2.

(3) II, 7, 7.

(4) Pausan., II, 9, 7.

(5) VIII, 18, 3. Cf. Steph. Byzant., v. Λουσοί et v. Ἀζανία.

(6) *Ad Hymn. in Dianam*, 236.

Le nom de Λουσοί (de λούω, laver, baigner) indique des lustrations, des ablutions faites avec de l'eau, et plusieurs savants, entre autres Clavier, dans ses notes sur Apollodore (1), prétendent que Mélampos fit baigner les Prœtides dans les eaux d'une source ou d'un fleuve. Polybe (2) parle dans plusieurs endroits de la déesse Artémis honorée à Lusi, et Callimaque (3) fait mention de deux temples consacrés par Prœtos à Artémis surnommée Κορία et Ἡμέρα, et qu'il place l'un à Lusi et l'autre dans le pays d'Azania en Arcadie.

On cite aussi, comme lieu de l'expiation des Prœtides, le fleuve Anigros qui coulait dans l'Élide et dont les eaux avaient le don de guérir la lèpre et les dartres (4). On honorait dans cet endroit les nymphes Anigrides ou Anigriades (5). Pausanias (6) cite aussi dans l'Argolide, mais sans qu'il soit question, dans ce passage, des Prœtides, une localité nommée Ἀνιγραῖα. Mélampos avait jeté dans le fleuve Anigros les médicaments et les objets qui avaient servi à l'expiation des Prœtides, ce qui fit contracter à ce fleuve la mauvaise odeur qu'il eut dans la suite (7). D'après Dioscoride (8), Mélampos employa l'ellébore noir pour guérir ces jeunes filles. Pline (9) dit la même chose, mais avec cette différence que, suivant lui, le devin leur fit boire le lait des chèvres qui avaient mangé de cet ellébore, auquel on donna le nom de *Melampodion* (10).

A Clitor, en Arcadie, on voyait aussi une fontaine dont l'eau avait la vertu de faire prendre le vin en horreur à ceux qui l'avaient goûtée.

(1) P. 224.

(2) IV, 18 et 25; IX, 34.

(3) *L. cit.*, 234 et seq. Cf. K. O. Müller, *Dorier*, t. I, p. 379, 2e édit. Breslau, 1844.

(4) Strab., VIII, p. 346 et 347; Pausan., V, 5, 5. Eustathe (*ad* Dionys. Perieg., 409) attribue aux eaux du fleuve Alphée les mêmes vertus et parle en cette occasion de la guérison des Prœtides.

(5) Pausan., V, 5, 6; Strab., *l. cit.* Dans le pays de Sybaris en Italie, on voyait l'antre des nymphes Lusiades (Λουσιάδες νύμφαι). Timæos *ap.* Athen., XII, p. 519, C. Lycos (*ap.* Schol. *ad* Theocrit., *Idyll.*, VII, 78) les appelle Ἀλουσίαι. Le fleuve près duquel on honorait ces nymphes portait le nom de Λουσίας ou Ἀλούσιος. Ælian., *Hist. anim.*, X, 38; Lycos, *l. cit.* Cf. *Fragm. Hist. gr.*, t. I, p. 205 et t. II, p. 372, ed. C. Müller. Déméter Λουσία était honorée en Arcadie, Pausan., VIII, 25, 4.

(6) II, 38, 4.

(7) Pausan., V, 5, 5.

(8) *De materia medica*, IV, 61; Galen., *de atrabile*, VII.

(9) *Hist. nat.*, XXV, 5, 21.

(10) Theophrast., *Hist. plant.*, IX, 11; Plin., *l. cit.* Le comique Diphilos (*ap.* Clem. Alex., *Strom.*, VII, p. 844, ed. Potter), dont nous parlerons tout à l'heure, ajoute d'autres remèdes, une torche, une scille, du soufre, du bitume, de l'eau de mer.

Cela venait, disait-on, de ce que Mélampos y avait jeté les remèdes qui avaient rendu la santé aux Prœtides (1). Il est à propos de se rappeler que les Prœtides avaient méprisé les mystères du dieu des vendanges. Cette eau qui fait perdre le goût du vin fait souvenir de l'Artémis Οἰνωᾶτις adorée à Œnoé, ville de l'Argolide, et à laquelle, au dire d'Étienne de Byzance (2), Prœtos avait consacré un temple.

En Arcadie et non loin de Clitor, on montrait l'eau du Styx qui tombe goutte à goutte du haut d'un rocher et à laquelle on attribuait des qualités merveilleuses (3).

Enfin Hésychius (4) parle d'une montagne de l'Argolide, qui portait le nom d' Ἄκροι et où Mélampos aurait purifié les Prœtides et érigé un temple à Artémis.

Si l'on se reporte aux traditions sur l'offense faite à Héra par les Prœtides, on trouve que Mélampos apaisa la déesse par des prières et des sacrifices, διά τε ἱκεσιῶν καὶ θυσιῶν (5), et Pausanias (6) parle d'un temple de Héra, bâti par Prœtos sur la route de Titané à Sicyone.

En descendant de Tirynthe vers la mer, on montrait un endroit auquel on donnait le nom de chambres des Prœtides (θάλαμοι τῶν Προίτου θυγατέρων) (7).

On cite à Argos une fête des morts, qui se célébrait en l'honneur d'une des filles de Prœtos, probablement Iphinoé, celle qui avait péri avant l'expiation (8).

Le mythe des Prœtides avait été transporté sur le théâtre. On

(1) Sotion, *Fragm.* XII, *ap.* A. Westermann, *Script. rerum mirabilium gr.*, p. 184; Etym. Magn., v. Κλειτόριον; Phylarch. *ap.* Athen., II, p. 43, F; Steph. Byzant., v. Ἀζανία; Ovid., *Metam.*, XV, 322 et seq.; Isidor., *Orig.*, XIII, 13, 2; Vitruv., *De architect.*, VIII, 3, où se trouvent citées deux épigrammes grecques. Voy. Brunck, *Analecta*, t. III, xcviii et cc, p. 190 et 191. Cf. *Anthol. Palat.*, t. II, appendix, 100 et 373.

(2) *V.* Οἴνη.

(3) Herodot., VI, 74; Pausan., VIII, 17, 2. Élien (*Hist. anim.*, X, 40) cite des vers dans lesquels il est question de l'eau du Styx : Στυγὸς λιβάδες ῥεῦμα.

(4) *V.* Ἀχρειχεῖ.

(5) Schol. *ad* Homer., *Odyss.*, O, 225.

(6) II, 12, 1.

(7) Pausan., II, 25, 8. Siebelis, dans ses annotations (p. 226), pense que ces chambres des Prœtides sont la même chose que certaines cavernes près de Nauplie dont parle Strabon, VIII, p. 369 et 373.

(8) Hesych., v. Ἀγρανία, ἑορτὴ ἐν Ἄργει ἐπὶ μιᾶς τῶν Προίτου θυγατέρων; et v. Ἀγριάνια, νεκύσια παρὰ Ἀργείοις, καὶ ἀγῶνες ἐν Θήβαις. Cf. Meurs., *Græcia feriata, sub verbis*; K. F. Hermann, *Lehrbuch der griechische Antiquitäten*, Th. III, § 52, 5, 2e éd. Heidelb. 1858; Welcker, *Griechische Götterlehre*, t. I, p. 443 et suiv.; Gerhard, *Gr. Mythologie*, t. I, p. 480.

citait une pièce de Théophilos, qui avait pour titre : αἱ Προιτίδες (1). Le comique Diphilos avait parlé de l'expiation de ces jeunes filles, et quelques vers de lui qui nous ont été conservés par Clément d'Alexandrie (2) ont trait à la scène de la guérison, à laquelle ils associent le père et une vieille femme. Athénée (3) cite aussi quelques vers d'un poëte nommé Alexis. Théocrite, de son côté, avait composé une idylle qui avait pour titre : les Prœtides (4). Quant à Hésiode, il est souvent cité par les écrivains anciens au sujet des Prœtides et de Mélampos, et Pausanias (5) nous apprend qu'il avait composé un poëme intitulé Μελαμποδία.

Les fables argiennes, à l'exception des aventures de Persée et de Bellérophon, de quelques-uns des travaux d'Hercule, des faits relatifs à Pélops et à Œnomaos et des amours de Posidon et d'Amymone, ont rarement fourni des compositions aux artistes grecs. Quant à l'expiation des Prœtides, on ne connaît jusqu'à ce jour que deux monuments anciens sur lesquels on a figuré ce fait.

Le premier est un vase peint (amphore à rotules et à figures jaunes sur fond noir) conservé au Musée de Naples. Au centre s'élève un *xoanon* placé sur un cippe et représentant une déesse, vêtue d'une tunique talaire, les pieds serrés l'un contre l'autre; cette déesse est coiffée du modios et tient de la main gauche une lance et de la droite une fleur à longue tige, plutôt qu'un flambeau. Aux pieds et autour du *xoanon*, dans lequel on doit reconnaître l'*Artémis Hémérésia* de l'Arcadie, sont assises sur les degrés de l'autel les trois *Prœtides*. L'une embrasse le *xoanon* de la main gauche et tient de la droite une branche d'arbre ou narthex; ses cheveux sont en désordre; ses vêtements, la tunique et le péplos laissent nues la poitrine et une des jambes. La seconde, vêtue d'une tunique talaire et d'un ample péplos, parée de boucles d'oreilles, de bracelets et d'un collier, s'appuie de la main droite sur la base de l'autel et retournant la tête,

(1) Athen., XI, p. 472, E; Suid., v. Θεόφιλος. Cf. Meineke., *Fragm. comicoram gr.*, t. I, p. 434, et t. III, p. 626.

(2) *Strom.*, VII, p. 844, ed. Potter.

(3) VIII, p. 340, A.

(4) Suid., v. Θεόκριτος.

(5) IX, 31, 4.

regarde sa sœur et les personnages placés derrière elle. Dans sa main gauche, on aperçoit un objet qui ressemble à la poignée d'une épée. A droite est un trépied placé sur une colonne d'ordre ionique, et derrière cette colonne se cache la troisième fille de Prœtos (1), dont on ne voit que la partie supérieure du corps; la bouche entr'ouverte et portant la main gauche à sa tête, elle semble vouloir s'arrracher les cheveux. A gauche paraît le devin *Mélampos* debout : il est représenté barbu, la partie inférieure du corps couverte par un ample manteau; de la main gauche il tient un sceptre et de la droite levée, il exhorte les Prœtides. Derrière le devin, à l'extrémité du tableau, est assis sur un sac *Silène* au nez camus, vêtu d'une exomis qui laisse nue une grande partie de son corps. Il est barbu et coiffé d'un bonnet conique (πῖλος). Dans sa main droite, il porte un thyrse, tandis qu'il lève la gauche à la hauteur de sa bouche. A l'autre extrémité du tableau, à droite, on voit *Dionysos* debout. Le dieu est jeune, la tête ceinte d'une large bandelette; un ample manteau, qui s'enroule autour de son bras gauche, couvre le bas de son corps, tandis que le buste est nu. Dans sa main droite il tient un canthare et dans la gauche le narthex. Dans le champ sont suspendues deux tablettes votives (2).

Le second monument qui nous a conservé le souvenir de l'expiation des Prœtides, est un petit camée que nous avons fait graver dans la planche 19, n° 1, de la grandeur de l'original (16 millimètres sur 15); au-dessus, nous avons fait reproduire la composition sur une échelle triple, afin de mieux faire comprendre la pensée de l'artiste. C'est une merveille de l'art hellénique; l'habile graveur a fait tenir, dans un espace excessivement resserré, six personnages, tous dans des poses diverses, les unes violentes et tourmentées, les autres tranquilles. La matière, qui est une sardoine à deux couches, ne paraît pas belle et

(1) M. Wieseler (*Denkm. der alten Kunst*, t. I, p. 3, éd. de 1854) donne à cette troisième figure de jeune fille le nom de *Lyssa* et veut y reconnaître la personnification de la rage (Λύσσα). Je préfère voir ici la troisième des Prœtides, comme sur le camée dont il sera question un peu plus loin.

(2) Millingen, *Vases grecs*, pl. LII; Müller-Wieseler, *Denkm. der alten Kunst*, t. I, pl. II, n° 11; Guigniaut, *Religions de l'Antiquité*, pl. CLXXII bis, n° 607; Gerhard et Panofka, *Neapels ant. Bildwerke*, p. 375, n° 29; H. Heydemann, *Vasensammlungen des Museo Nat. zu Neapel*, n° 1760.

ne semble nullement répondre à la grande délicatesse du travail. Les anciens choisissaient ordinairement avec soin les pierres destinées à la gravure, et surtout les artistes habiles y mettaient encore plus de recherche que les autres. On est donc surpris de voir ici une pierre sans éclat, une matière terne et d'un aspect peu agréable. Mais un examen attentif fait voir que le camée a souffert, qu'il a subi l'action du feu, accident qui a produit ce fond d'une teinte grise et même deux petites fractures aux extrémités, en haut et en bas. Comme la pierre a été perforée dans l'antiquité, on est porté à croire que, dans l'origine, ce camée avait la forme scarabéoïde. Scié plus tard, la face postérieure en a été repolie par une main moderne; le camée a été monté et serti dans une bague d'or.

Les trois Prœtides sont représentées ici, sur le premier plan, dans des attitudes diverses. L'une des sœurs, calme, tranquille et comme abattue par la fatigue, est assise, les vêtements en désordre, la tête légèrement inclinée, les mains rapprochées l'une de l'autre, l'épaule droite ainsi que la jambe droite nues. Une ample draperie recouvre et cache entièrement le siége élevé sur lequel elle est placée. La seconde sœur, également assise, le bras droit étendu et levé, la tête appuyée sur la main gauche, le sein droit découvert, en proie à une vive agitation, porte les regards en haut. La troisième, placée entre ses deux compagnes, la tête penchée en bas, les bras nus et pendants, expire : c'est *Iphinoé*, l'aînée des trois sœurs, celle qui, d'après le récit d'Apollodore, succombe dans la poursuite et meurt. Ce groupe des trois Prœtides est dominé par la figure grave et tranquille du devin Mélampos, qui est représenté barbu, couronné de laurier, et vêtu d'une tunique sans manches. La tête tournée à gauche, il tient de la main droite la victime expiatoire, un petit porc (χοιρίδιον) qu'il semble secouer pour en répandre le sang sur les jeunes filles, et de la gauche le rameau lustral (περιῤῥαντήριον, ῥάντιστρον, χέρνιψ). Le rameau lustral était souvent une branche de laurier (1). A droite, un jeune acolyte

(1) Branchos délivra les Milésiens de la peste par des aspersions et en se servant de rameaux de laurier (δάφνης κλάδοις). Clem. Alex., *Stromat.*, V, p. 674, ed. Potter.

entièrement nu et qui semble placé sur une petite base apporte un vase sans anse (ἀρδάνιον). A gauche une jeune fille, les cheveux couverts du cécryphale, vêtue d'une double tunique sans manches, le bras gauche enveloppé dans le péplos et replié sur la tête, le bras droit nu, les jambes croisées, s'appuie contre une colonne d'ordre ionique. Cette jeune fille représente plutôt la nymphe locale que l'Artémis Hémérésia des Clitoriens. Dans ce cas, on devrait peut-être songer à l'une des nymphes Anigriades de l'Élide, si l'on place la scène de l'expiation aux bords du fleuve Anigros. Mais si, d'accord avec les traditions arcadiennes, on la transporte à Lusi, c'est ou la nymphe locale de la source dont les eaux servirent à l'expiation, mais dont le nom n'est indiqué nulle part par les auteurs (1), ou peut-être la nymphe *Styx* (2).

Une des cérémonies pratiquées dans les purifications et les sacrifices qui avaient pour objet l'expiation d'un crime ou la guérison d'une maladie, était l'immolation de certains animaux, et tout particulièrement celle d'un jeune porc (χοιρίδιον, ὀρθαγορίσκος, δέλφαξ). Dans les récits qui nous sont parvenus sur l'expiation des Prœtides, on ne parle pas de l'immolation de quelque animal dont l'espèce soit indiquée; on dit seulement que Mélampos employa des lustrations, καθαρμοί, des sacrifices, θυσίαι, des prières ou supplications, ἱκεσίαι, les eaux de sources auxquelles on attribuait des vertus curatives, mais rien de plus. L'animal destiné par excellence aux expiations était le *porc*. Καθάρσιον δὲ τοῦτο καὶ χοιρίδιον ἐκαλεῖτο, dit Pollux (3). On se

Ovide (*Fast.*, IV, 728) dit :

Virgaque roratas laurea misit aquas,

et dans un autre endroit (*Fast.*, V, 677) :

Uda fit hinc laurus, lauro sparguntur ab uda.

Juvénal (*Sat.*, II, 158) dit :

... et si foret umida laurus.

Cf. Serv. *ad* Virg., *Aen.*, I, 329.

(1) Il serait peut-être téméraire de donner à cette nymphe locale de Lusi le nom de Lusia (Λυσία)?

(2) Ce charmant camée, qui appartient à l'auteur de ce mémoire se trouvait dans la collection Louis Fould. Voy. A. Chabouillet, *Description des antiquités et des objets d'art du Cabinet de M. Louis Fould*, pl. VIII, nº 934, Paris, 1861, in-folio; *Cat. de vente de la collection Fould*, nº 934, Paris, 1860. Il faisait partie d'une collection de camées et de pierres gravées, envoyée de Portugal en 1852 ou 1853 à l'habile joaillier feu Froment Meurice.

La belle gravure que nous offrons aux lecteurs de la *Gazette* a été faite par M. Amédée Varin.

(3) *Onomast.*, VIII, 9, 104.

servait de cochons dans les expiations, lorsqu'il s'agissait de guérir de la folie et des maladies mentales.

Cette circonstance est indiquée par Horace :

> . . . . immolet aequis
> Hic porcum Laribus. Verum ambitiosus et audax
> Naviget Anticyram (1).

Plaute, à son tour, dit :

> Adulescens, quibus heic pretiis porci veneunt
> Sacres sinceri? Numo. Eum a me adcipe.
> Jube te piari de mea pecunia
> Nam ego quidem insanum esse te certe scio (2).

Or, l'animal que tient par les pattes de derrière le ministre purificateur Mélampos, est précisément un jeune porc. Tel paraît Apollon, le dieu expiateur (καθάρσιος) par excellence (3), sur un très-remarquable oxybaphon à figures rouges, conservé aujourd'hui au Musée du Louvre et sur lequel est représentée l'expiation d'Oreste, réfugié dans le temple de Delphes (4), comme dans les *Euménides* d'Eschyle (5). En publiant ce beau vase, il y a quelques années, j'ai tâché de rassembler un certain nombre de textes relatifs aux porcs immolés comme victimes expiatoires (6). Il serait donc inutile de reproduire ici ces textes; je me contenterai de les rappeler sommairement. Dans les assemblées du peuple, on sacrifiait un jeune porc (7); Circé immole un cochon de lait pour purifier Jason et les Argonautes du meurtre

(1) *Sat.*, II, 3, 164-166.

(2) *Menaechm.*, II, 2, 15-18. Cf. Schol. *ad* Aristophan., *Vesp.*, 119. Le Scholiaste parle des lustrations destinées à guérir la folie, mais il ne fait pas mention des victimes qu'on immolait en ces occasions.

(3) Æschyl., *Eumen.*, 570.

(4) *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. IV, pl. XLVIII; Overbeck, *Gallerie heroischer Bildwerke*, pl. XXIX, 7; *Arch. Zeitung*, 1860, pl. CXXXVIII. Cf. A. Feuerbach, *Kunsblatt*, 1841, nos 84-88, p. 349 et suiv., et mes *Études sur les vases peints*, p. 108.

(5) Φοίβου καθαρμοῖς ἠλάθη χοιροκτόνοις. Æschyl., *Eumen.*, 278.

(6) *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XIX, 1847, p. 426 et suiv.

(7) Pollux, *Onomast.*, VIII, 9, 104. Cf. Schol. *ad* Aristophan., *Acharn.*, 44; *ad Eccles.*, 128; Hesych., *v.* Κάθαρμα et *v.* Ἀφροδισία ἄγρα; Suid. et Harpocrat., *v.* Καθάρσιον; *Anecd. graeca*, ed. Bekk., p. 269. Cf. sur cet usage Lomeier, *De veterum gentilium lustrationibus*, XXIX, p. 264, Ultraject. 1681; Sainte-Croix, *Recherches sur les mystères du paganisme*, t. I, p. 165.

d'Absyrte (1); Zeus purifie Ixion du meurtre de Déionée, en frottant les mains du coupable avec le sang d'un porc (2). On peut ajouter encore que Démosthène (3) parle de ces sacrifices. Si donc il est très-rare de rencontrer, dans les monuments de l'antiquité figurée, des compositions où le porc est sacrifié à l'occasion d'une cérémonie d'expiation, les témoignages écrits nous fournissent surabondamment des documents relatifs à ces rites.

J. DE WITTE.

GÉNIE BACHIQUE OU HYMÉNÉE

TERRE-CUITE

(PLANCHE 20.)

C'est à la magnifique collection de M. Camille Lécuyer que nous empruntons cette fois un nouveau type de figurine de terre-cuite, provenant des fouilles de Tanagra. On n'en a jusqu'à présent publié aucun analogue. Un peu lourde comme art, la statuette gravée dans notre pl. 20 se recommande par la vérité du mouvement et l'originalité du sujet.

Cet éphèbe ailé et joufflu appartient manifestement à la classe des *daimones* qui forment le cortége de Dionysos ou d'Aphrodite, les seuls êtres mythologiques dont la représentation soit incontestable dans les terres-cuites de Tanagra. Le coroplaste l'a figuré dans un office de ministre. Vêtu d'un ample himation qui laisse son épaule droite à découvert, il s'avance portant sur son épaule gauche une lécané munie de son couvercle, qui contient un aliment chaud, car, pour éviter de se brûler les mains au contact du vase, le personnage l'enveloppe en partie du pan de son manteau. La lécané est peinte en pourpre et décorée de palmettes renversées de couleur jaune, sur lesquelles semble même avoir été fixée une dorure.

On peut, pour désigner la figure que nous décrivons, se contenter du nom un peu vague, et je dirai presque vieillot, de *Génie bachique*, qui a été mis comme lettre à la planche, ou bien l'appeler un *Éros bachique*. Éros est quelquefois placé dans la suite de Dionysos (4), et les monuments de l'art connaissent fréquemment un Éros

(1) Apoll. Rhod., *Argon.*, IV, 704-707. et Schol.
(2) Eustath. *ad* Homer., *Iliad.*, T, p. 1183.
(3) *In Conon.*, p. 1269, ed. Reiske.
(4) Welcker, *Zeitschr. für alt. Kunst*, p. 475 et s.; *Griech. Gœtterlehre*, t. II, p. 612; Gerhard, *Griech. Mythol.*, § 464, 3.

bachique (1), toujours, il est vrai, représenté sous des traits enfantins, qui tient une grappe de raisin à la main (2), ou bien, monté sur un lion, boit le vin dans un canthare (3), ou bien encore s'élance sur le dos d'un Centaure (4). Dans une statue célèbre (5), Dionysos jeune s'appuie sur Éros adolescent.

Il est certain que la pose de notre figure ailée rappelle d'une façon fort étroite la statuette de terre cuite du Musée de Berlin représentant un jeune Satyre, qui porte sur son épaule un grand cratère, Satyre auquel Panofka (6) donne très-ingénieusement le nom de *Oinos*, le vin personnifié. Mais la lécané n'était pas, comme le cratère, un vase à tenir le vin, un de ceux qui entraient dans la symbolique dionysiaque. On s'en servait quelquefois pour s'y laver (7), mais le plus souvent à la façon d'une soupière, pour tenir les aliments au chaud, grâce à son couvercle (8); ce dernier usage était surtout constant, quand elle n'était pas de très-grandes dimensions et recevait d'après sa taille le nom diminutif de *lécanis* (9).

On appelait aussi la lécanis ὀψοδόκη, et on s'en servait dans les noces pour apporter aux nouveaux époux, dans la chambre nuptiale, des gâteaux, ἔνθρυπτα, baignant dans un breuvage chaud, parfumé d'aromates et d'épices excitantes (10), quelque chose comme la rôtie au vin et au sucre des noces de nos pères. Panofka remarque judicieusement (11) que c'est en rapport avec cet usage que la plupart des couvercles de lécanides d'argile, parvenus jusqu'à nous, « sont ornés de peintures relatives aux noces. »

Ceci donné, je remarque que l'âge éphébique attribué à notre *daimôn* ailé, et surtout la couronne de fleurs qui ceint ses cheveux, le rapprochent du type d'Hymenaios, tel que le dépeignent les écrivains (12) et que le retracent les monuments de l'art (13). Hyménée ne tient pas toujours le flambeau, son attribut

(1) Gerhard, *Prodrom. mythol. Kunsterklær.*, p. 244, 333 et s.

(2) Müller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. II, pl. LI, nº 640.

(3) Zahn, *Ornam. und Gemælde von Pompeji*, t. II, pl. XCIII; *Ornam. aller class. Kunstepoch.*, pl. C; Müller-Wieseler, t. II, pl. LI, nº 639.

(4) Visconti, *Mus. Pio-Clem.*, t. I, pl. LI; Armellini, *Scult. del Campidoglio*, t. III, pl. CCLXXVII; *Musée Royal*, t. II, pl. XI; Bouillon, *Musée des antiques*, t. I, pl. LXIV; Clarac, *Musée de sculpture*, pl. 266; Müller-Wieseler, t. II, pl. XLVII, nº 597.

(5) *Mus. Worsley.*, t. I, cl. III, pl. I; Clarac, pl. 690, nº 1626; Müller-Wieseler, t. II, pl. XXXII, nº 370.

(6) *Terracotten des Kœnigl. Museums zu Berlin*, p. 119; pl. XXXVII, nº 2.

(7) Aristophan., *Av.*, 1143; *Vesp.*, 600; Suid. v. κιλίζη. — On voit même demander la lécané comme un bassin pour y vomir : Aristophan., *Nub.*, 904.

(8) Panofka, *Recherches sur les véritables noms des vases grecs*, p. 21, nº 42; Ussing, *De nominibus vasorum graecorum*, p. 118; Birch, *History of ancient pottery*, 1re édit., t. II, p. 100.

(9) Ussing, p. 118; Birch, t. II, p. 101.

(10) Phot., *Lexic.*, v. κέραμον; Hesych., v. λεκανίδες.

(11) *Recherches sur les noms des vases*, p. 21.

(12) Philostrat., *Imag.*, III, p. 765; Senec. trag., *Med.*, 67-70; cf. Cic., *De orat.*, III, 58; Catull., LXI, *In nupt. Juliae et Manlii*, 6-8.

(13) A. Peinture de Pompéi : *Museo Borbonico*, t. XII, pl. XVII; Müller-Wieseler, t. II, pl. LV, nº 707.

B. Bronze grec découvert près de Sardes. J. de

classique. Sur le sarcophage d'Arles (1), où il conduit Psyché à l'Amour (2), il porte une corbeille remplie de fleurs. C'est lui que je proposerais de reconnaître dans la terre-cuite de M. Lécuyer, remplissant le ministère de paranymphe et apportant la *rôtie* aux mariés.

Le personnage représenté par cette statuette tiendrait ainsi à la fois aux deux cycles d'Aphrodite et de Dionysos, si chers aux modeleurs de la Béotie. Hyménée est souvent en relations avec Bacchus. Certaines traditions en font le fils de Dionysos et d'Aphrodite (3). Surtout, il figure très-habituellement dans les compositions des noces du dieu avec Ariadne (4), et l'on racontait que c'était dans cette occasion qu'il avait perdu sa voix, en chantant le dithyrambe en l'honneur des époux divins (5). Dans le bronze provenant de Sardes, qui faisait autrefois partie de la collection Herry, à Anvers, Hyménée a la guirlande de fleurs autour du col, et son front est ceint du pampre dionysiaque.

E. LIÉNARD.

LA TRINITÉ CARTHAGINOISE

MÉMOIRE SUR UN BANDEAU TROUVÉ DANS LES ENVIRONS DE BATNA ET CONSERVÉ AU MUSÉE DE CONSTANTINE

(PLANCHE 21.)

Le bandeau qui fait l'objet de ce Mémoire a été trouvé dans un tombeau, à trois kilomètres d'Aïn-Ksar (*Oum-el-Asnam*), sur la route de Batna. Il est actuellement au Musée de Constantine.

Un premier dessin en fut donné, en 1853, dans l'Album de l'*Annuaire de Constantine;* mais il passa presque inaperçu. En 1877, M. Héron de Villefosse, pendant une mission en Algérie, vit l'original, et comprit tout l'intérêt qu'il pouvait avoir. Il en fit faire aussitôt une nouvelle reproduction qu'il eut l'obligeance de me communiquer, et que nous publions ici dans la planche 21. Cette aquarelle, due aux soins intelligents de M. Georges Moynet, ne laisse rien à désirer, et donne une idée fort exacte du monument.

Witte, *Bullet. de l'Inst. arch.*, 1830, p. 193; 1832, p. 170; *Catalogue de la collection de M^lle Hélène Herry, à Anvers* (1848), n° 461.

(1) Millin, *Voyage dans le midi de la France*, t. III, p. 626, pl. LXIX, n° 13; Müller-Wieseler, t. II, pl. LIV, n° 682; *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XVI (1845), p. 222; O. Jahn, *Archæologische Beitræge*, p. 176; M. Collignon, *Essai sur les monuments relatifs au mythe de Psyché*, p. 115, n° 116.

(2) Le flambeau renversé, que celui-ci tient à la main, lui donne un caractère funèbre, mais il ne faudrait pas partir de là, comme Millin, pour méconnaître en lui Éros et y voir un « Génie de la mort. »

(3) Serv. *ad* Virg., *Aeneid.*, IV, 127.

(4) Il suffira de renvoyer à Müller-Wieseler, t. II, pl. XXXVI, n^os 422, 423 et 425.

(5) Serv. *ad* Virg., *Eclog.*, VIII, 30. — D'autres rapportaient ce fait à l'union de Dionysos et d'Althaia : Serv. *ad Aeneid.*, IV, 127.

C'est une lame en argent, qui a, dans sa plus grande largeur, 0,35, sur une épaisseur de 0,002. Elle est fruste, et nous n'en possédons que deux fragments, mais qui nous permettent d'en déterminer la longueur totale. Elle était longue de 25 centimètres, et présentait un renflement au milieu et aux deux extrémités. On voit encore à l'un des deux bouts un anneau. Toute la partie centrale de cette lame est occupée par un cartouche très-allongé, qui est recouvert de figures disposées symétriquement, en allant du milieu vers les extrémités; de telle sorte que les deux moitiés du bandeau présentent deux séries d'images parallèles, autant qu'on peut en juger par ce qui en reste.

Quelle était la destination de cet objet? Au premier abord, on pourrait songer à y voir une amulette. On possède un certain nombre de plaques de ce genre, en argent ou même en or, couvertes d'hiéroglyphes ou de scènes mystiques. On en a trouvé un peu partout. Dès le xviiie siècle, Torremuzza (1) en publiait une qui était alors au Musée de Malte; elle a été perdue depuis. Il y signala même, avec beaucoup de sagacité, la présence de caractères phéniciens. Depuis, on en a découvert en Sicile, en Sardaigne surtout, et d'une façon générale dans tous les lieux marqués par le passage des Phéniciens, ce qui donne beaucoup de poids à la conjecture de Torremuzza. Tous ces petits monuments doivent être d'origine phénicienne. Le caractère des représentations figurées qu'on y voit, ces hiéroglyphes grossiers et dépourvus de sens, toute cette imitation maladroite de l'Égypte, répondent bien à l'idée que les découvertes récentes, soit de Carthage, soit de Palestrina, nous donnent de l'art phénicien. A quoi servaient-ils? On a pensé pendant longtemps que c'étaient des bandeaux que les prêtres portaient au front, en guise de diadème; il faut écarter cette hypothèse. Ces lames sont trop minces, et n'ont pas de point d'attache; évidemment elles étaient faites pour être roulées; nous possédons même, pour plusieurs d'entre elles, les capsules où elles étaient renfermées. Ce sont des amulettes.

En est-il de même de notre plaque d'argent? Non, l'épaisseur de la lame et les anneaux qui la terminent nous interdisent d'y songer. La forme générale est bien celle d'un frontal. Il est même permis de supposer qu'il était destiné à un usage religieux.

Le caractère et la disposition des figures qui le couvrent confirment pleinement cette manière de voir. Le milieu est occupé par deux têtes d'homme et de femme, séparées par une étoile; apparemment un dieu et une déesse. Nous ferons remarquer dès à présent les cornes de bélier qui surmontent la tête d'homme et ses cheveux disposés en tresses. La coiffure de la déesse est surmontée d'une couronne murale. Ces deux figures principales sont accompagnées, à gauche et à droite, de deux serpents qui forment avec elles le sujet central; puis, à la suite de chaque serpent, s'échelonne toute une série de figures moins importantes qui vont en décroissant.

Le côté gauche est intact; on y voit au premier rang un Amour monté sur une chèvre; l'Amour regarde la déesse et tient en main une verge. Derrière lui une femme nue, vue de face, qui sépare de ses deux mains les boucles de ses cheveux. Après elle, la colombe accostée d'une grenade et d'un petit vase; puis, la figure conique qui est munie d'une tête et de deux bras, comme sur presque tous les ex-voto de Carthage; un caducée; un sceptre surmonté d'un croissant et d'un disque, un œuf et un poisson.

La moitié de droite, qui correspond à la tête d'homme, a beaucoup souffert.

(1) *Siciliae inscript. vet.*, Panormi, 1784, in-fol., p. 325.

Elle est cassée par le milieu et nous n'avons plus qu'une ou deux des figures qui la couvraient. On y voit encore, à côté du serpent, un bélier surmonté d'un petit Amour, identique à celui de gauche, et qui lui fait pendant ; puis, de l'autre côté de la cassure, vers le bout, un grand vase et un poisson. Ce côté contient pourtant quelque chose de plus que l'autre : en dehors du rang de perles, sur la partie plus large qui est près du point d'attache du bandeau, se trouve une tête dans un cartouche rond. Cette tête repose sur un croissant, de telle sorte que l'on pourrait douter si c'est bien une tête ou simplement un disque, comme sur la plupart des monuments phéniciens d'Afrique. Pourtant elle se retrouve sur les deux reproductions du bandeau, de telle sorte que jusqu'à nouvel ordre, nous l'acceptons, en avouant que la signification nous en échappe.

La parenté de plusieurs de ces représentations avec les grands traits de la religion carthaginoise est frappante. Nous n'hésitons pas à reconnaître dans les deux figures centrales Baal Hammon et Tanit, et dans les sujets qui les accompagnent à droite et à gauche des symboles divins, dont la succession reproduit les formes multiples que revêtent ces deux divinités. C'est une page de mythologie en images.

Avant d'entrer dans l'étude détaillée de ces figures, on nous permettra quelques remarques générales.

1° Tout n'est pas nouveau sur ce bandeau. La plupart des symboles qui s'y trouvent nous étaient déjà connus ; ce sont ceux qu'on rencontre sur les ex-voto du temple de Tanit, où nous les avons étudiés. Ils présentent pourtant avec ces derniers des différences notables. En effet, tandis que les ex-voto trouvés sur le sol de Carthage sont antérieurs, selon toutes les probabilités, à la destruction de Carthage par les Romains, le bandeau qui nous occupe est d'un travail récent, et sûrement postérieur à l'ère chrétienne. Mais il nous permet par là même de comparer le panthéon punique à deux époques différentes, et de voir quelles transformations mythologiques il avait subies.

2° L'ordre dans lequel les symboles sont disposés est pour nous du plus haut intérêt. Jusqu'à présent, tous ceux que nous connaissions nous étaient arrivés un peu pêle-mêle, jetés comme au hasard sur la pierre, de telle sorte qu'il pouvait y avoir une certaine incertitude relativement à leur attribution. On pouvait même se demander si telle figure représentait un symbole, ou simplement une offrande. Ici le doute n'est plus possible. La place que les diverses figures occupent à côté de l'une ou de l'autre des divinités, en détermine le caractère symbolique, et nous oblige à les rapporter à Baal ou à Tanit. On trouvera donc là le moyen de contrôle le plus sûr des résultats auxquels on était arrivé.

3° Si on examine les deux séries de symboles, on verra que certaines figures se trouvent répétées des deux côtés, et que d'autres, sans se répéter absolument, se font pendant l'une à l'autre ; de telle sorte que l'on peut admettre que la symétrie que l'on observe sur ce bandeau n'est pas purement extérieure, et qu'il existe une certaine parenté entre les figures correspondantes des deux moitiés.

Nous étudierons successivement les symboles de Baal-Hammon et de Tanit. Le premier qui devrait nous occuper, à ce titre, est le serpent qui se trouve à gauche et à droite des deux têtes et forme avec elles un groupe central. La place qu'il occupe suffit déjà pour nous rendre attentifs à son importance mythologique. C'est la première des manifestations de la divinité. Il est impossible, dès l'abord, de ne pas reconnaître sa parenté avec Eschmun, l'Esculape phénicien, qui formait avec Baal et Tanit une véritable trinité. C'est bien le serpent s'enroulant au bout d'une perche, tel qu'on le représentait primitivement, *in serpente deus*, le serpent divin dont la vue donnait la guérison, et que les Juifs adorèrent jusque sous

Ézéchias, sous le nom de Nehustan; et si l'on voulait se figurer ce fameux serpent d'airain, on ne saurait mieux faire que de prendre l'image de notre bandeau. Mais que fait Eschmun parmi les symboles d'une autre divinité, et surtout comment expliquer ce fait, qu'il figure à la fois à côté de Baal et de Tanit? Y a-t-il donc deux Eschmun, l'un mâle, l'autre femelle? Ces questions nécessitent d'assez longs développements et viendront plus utilement à la fin de ce travail. Elles formeront le sujet d'un troisième article sur « Esculape et le Mercure phénicien. »

I. *Baal Hâmân et Jupiter Ammon.*

Toutes les religions locales sont dominées, en Afrique, par un grand culte : celui dont l'Oasis d'Ammon était le centre. Jupiter-Ammon était devenu la divinité principale de ces populations qui ont formé comme le fondement sur lequel sont venues s'asseoir les diverses civilisations qui se sont succédé dans l'Afrique septentrionale. Il avait une telle célébrité que non-seulement on se rendait à l'Oasis d'Ammon de toutes les parties du monde, mais qu'il avait ses chapelles et ses statues dans tous les grands sanctuaires du monde ancien. Il est difficile, aujourd'hui encore, de dire avec certitude si c'est d'Égypte qu'est sortie cette religion si populaire dans toute l'Afrique, ou bien si ce n'est pas le dieu national de l'Éthiopie et de la Lybie qui a étendu sa puissance jusqu'en Égypte, et s'est emparé du rang suprême dans la trinité Thébaine, sous le nom d'Amoun Râ.

On admet généralement que Baal-Hâmân, l'époux divin de Tanit, qui figure à côté d'elle sur les inscriptions de Carthage et de la Numidie, le dieu des Phéniciens d'Afrique, était distinct de Jupiter Ammon. Or le voici représenté, d'une façon incontestable, avec les cornes de bélier, c'est-à-dire sous les traits mêmes sous lesquels nous sommes habitués à chercher Jupiter Ammon. Notre bandeau est d'origine punique; et le dieu qui en occupe le milieu est Baal-Hâmân, le grand dieu de l'Afrique phénicienne; cela ressort du bélier qui l'accompagne, et qui est, sur les ex-voto de Carthage, le symbole constant de Baal; et cela ressort plus clairement encore des symboles de la déesse qui sont précisément ceux de Tanit; la démonstration en sera fournie plus loin. Tanit et Baal Hâmân étant constamment associés sur les inscriptions phéniciennes d'Afrique, nous n'avons pas le droit de les séparer ici.

Il en résulte donc qu'à l'époque romaine, Baal-Hâmân était considéré comme identique à Jupiter Ammon.

On pourrait être tenté de croire que cette assimilation est le résultat d'une confusion relativement récente et que Baal Hâmân et Jupiter Ammon étaient primitivement deux divinités distinctes. Il n'en est rien. Malgré une différence de noms qui est très-réelle, c'est la même conception religieuse, en Libye comme à Thèbes et à Carthage.

Pour l'Égypte et la Libye, la démonstration a été fournie par Lepsius (1). Amoun-Ra et Jupiter-Ammon sont un même dieu : le dieu à tête de bélier. Parfois on lui donne une tête d'homme, à longue barbe, mais toujours il est caractérisé par ses cornes qui, au lieu d'être horizontalement divergentes et ondulées, comme celles du dieu Chnoumis, se recourbent en arrière de manière à encadrer l'oreille. On sait

(1) R. Lepsius : *Ueber die widerkœpfigen Gœtter Ammon und Chnumis, in Beziehung auf die Ammons-Oase und die gehœrnten Kœpfe auf griechischen Münzen* (*Zeitschr. für Æg. Sprache.* par Lepsius et Brugsch, janv.-mars 1877).

même qu'elles ont donné leur nom à la coquille qu'on appelle la corne d'Ammon et à toute la famille des Ammonites. Cet attribut est tellement essentiel au dieu, qu'Alexandre, sur les monnaies où il paraît comme fils de Jupiter-Ammon, est également représenté avec des cornes de bélier. Il ne diffère du dieu qu'en un point, c'est qu'il n'a pas de barbe.

Nous sommes donc en présence d'un dieu unique, dont le culte était répandu dans toute l'Afrique du Nord, depuis l'Éthiopie et l'Égypte, d'où il était parti, s'il faut en croire Lepsius, jusqu'à la Grande-Syrte; et dans toute cette région il était adoré sous la forme d'un homme, à tête ou d'autres fois seulement à cornes de bélier; c'est sous cette dernière forme que le représentent les monnaies de la Cyrénaïque.

A partir de la Byzacène, la tête d'Ammon disparaît et elle est remplacée sur les monnaies par la tête tourrelée de Cérès. Ce changement n'a rien qui doive nous surprendre, car à partir de la petite Syrte et du lac Triton, nous entrons sous l'influence de la domination carthaginoise; or on sait que le génie de Carthage était une déesse, Tanit.

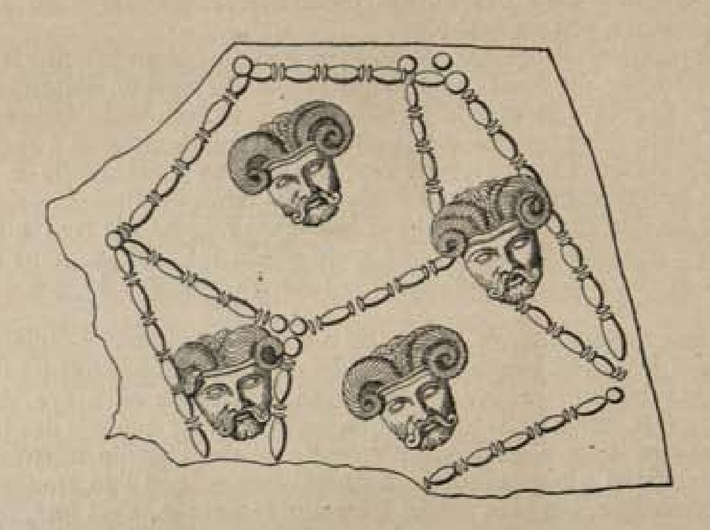
Mais en même temps on voit apparaître sur les inscriptions phéniciennes le nom de Baal Hâmân soit seul, soit associé à celui de Tanit. Et partout où il paraît, Baal Hâmân a pour symbole le bélier, comme Jupiter Ammon en Libye, Amoun-Râ en Égypte, fait capital, car il nous prouve que les attributs essentiels des trois divinités étaient les mêmes. Cela n'est pas seulement vrai des ex-voto trouvés à Carthage, mais des inscriptions néo-puniques, très-nombreuses, que l'on trouve disséminées dans toute la Numidie. On peut même faire une remarque, c'est que, dans l'Afrique phénicienne, plus on se rapproche de la grande Libye, plus le culte de Baal Hâmân gagne en importance. Les inscriptions nous en fournissent la preuve. Tandis que sur celles de Carthage il ne vient jamais qu'en seconde ligne après Tanit, à Cirta, il occupe toujours la première place. La chose a continué jusque sous la domination romaine : *Cirtenses Saturnum deum venerantur*. Or, Saturne est l'équivalent dans la religion romaine de Baal Hâmân.

Ainsi, ni les inscriptions, ni les monuments figurés ne nous révèlent deux divinités différentes qui seraient venues se confondre à un certain moment, et nous ne pouvons pas établir, à un endroit quelconque de la côte africaine, une séparation que les faits ne justifient pas. Les symboles, qui sont dans une religion quelconque l'élément le plus vital et celui qui résiste le plus, les symboles sont les mêmes. Cela nous avait permis d'affirmer après Gesenius, dans un travail antérieur, l'identité de Baal Hâmân et de Jupiter Ammon (1). La découverte de la tête d'Ammon sur un monument phénicien, à la place où l'on doit s'attendre à trouver Baal Hâmân, montre que cette induction était fondée. Seule, elle ne prouverait rien; au contraire, venant confirmer tant d'autres arguments, elle leur donne la valeur d'une véritable démonstration.

Ce n'est pas la seule fois d'ailleurs que la tête d'Ammon paraisse sur un monument phénicien d'Afrique. En archéologie, une découverte en amène généralement une autre, et nous sommes en mesure de publier une tête presque identique qui provient de l'extrême Mauritanie. Le monument dont nous voulons parler, est un plomb qui a été trouvé dans les Thermes de Juba II à Cherchel, l'ancienne Jol, et dont nous donnons un dessin, réduit au quart et dû au crayon de M. le commandant Sériziat. Dans deux compartiments formés par des chapelets de perles, on y observe, quatre fois répétée, une tête barbue qui est vue de face et dont la chevelure frisée est encadrée des cornes d'Ammon. Cette nouvelle figure est

(1) *Gazette archéologique*, 1876, p. 121.

importante en ce qu'elle nous montre que cette façon de représenter le dieu n'était pas un accident isolé, mais qu'elle était répandue d'un bout à l'autre de l'Afrique phénicienne.



Le bandeau du Musée de Constantine nous explique dès lors un certain nombre de figurines en terre cuite ou en pierre calcaire, trouvées hors d'Afrique, et qui représentent Jupiter Ammon sous des traits phéniciens. On en a trouvé à Tortose, en Espagne, à Chypre, en Grèce. C'est M. de Longpérier qui a le premier attiré l'attention sur ces petits monuments (1) et a signalé leur ressemblance avec les têtes d'Ammon qu'on trouve sur les monnaies de la Cyrénaïque. Il avait d'autant plus de mérite à le faire que par un hasard malheureux la tête manque à celles de ces petites statuettes qu'on a trouvées dans l'île de Chypre ; et que celle de Tortose, qui a servi de base à sa démonstration, n'a pas de cornes. M. Lenormant a repris ici même l'examen de ce dernier monument, dans une note faisant suite au travail cité plus haut, et il a parfaitement démontré qu'il fallait y voir Baal-Hâmân (2).

Nous en possédons aujourd'hui un exemple plus concluant encore : c'est une terre cuite qui faisait partie de la collection Albert Barre (3). Nous reproduisons, en grandeur des deux tiers de l'original, la figure qui lui est consacrée dans le magnifique catalogue de vente de cette collection, qu'il est malheureusement difficile de se procurer. Le dieu est assis, comme toujours, sur un trône en forme de fauteuil, dont les bras sont formés par deux béliers. Lui-même porte une longue barbe et de son front naissent deux cornes qui se recourbent en arrière et vont finir au niveau de l'oreille. Le caractère du monument ne peut laisser de place à aucun doute, on y retrouve toute la grossièreté de l'art phénicien et même de l'art phénicien d'une époque assez reculée. Aussi l'auteur du catalogue n'a-t-il pas hésité à le ranger parmi les monuments phéniciens de Chypre. La terre cuite de la collection Barre est bien faite pour servir de trait d'union entre les diverses figurines que nous avons signalées.

(1) *Musée Napoléon III*. pl. XXIII, n° 3.
(2) *Gazette archéologique*, 1876, p. 147.
(3) N° 161 du Catalogue de vente, rédigé par M. Frœhner.

Voilà donc, en dehors de l'Afrique, toute une classe de monuments qui nous représentent Baal Hâmân sous les traits d'un dieu à cornes de bélier. Ces monuments, qui sont anciens, excluent toute idée de syncrétisme. Ils doivent nous représenter la religion phénicienne dans sa sincérité. C'est bien sous

ces traits que les Carthaginois adoraient leur dieu principal. Qu'on l'appelle Baal Hâmân ou Jupiter Ammon, les deux dieux n'en formaient qu'un ; et quand les auteurs grecs nous parlent du culte que l'on rendait au grand dieu de la Libye à Delphes ou dans d'autres sanctuaires célèbres de la Grèce, et des images qu'on venait y adorer de fort loin, ils avaient sans doute sous les yeux les statues dont nos figurines de Baal Hâmân sont la copie plus ou moins maladroite.

Il n'y a donc dans tout cela qu'une divinité unique, qui avait son sanctuaire principal à l'Oasis d'Ammon et dont le culte s'étendait sur toute l'Afrique, depuis Thèbes, où il était adoré sous le nom d'Amoun-Ra, jusqu'à Cirta et à Carthage, où il s'appelait Baal Hâmân.

Comment maintenant expliquer la différence des deux noms propres Amoun et Hâmân ?

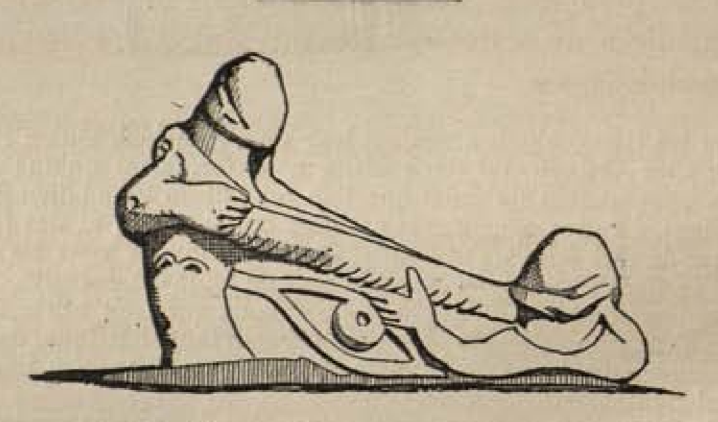
Si l'on voulait se contenter facilement, on pourrait admettre qu'il n'y a entre les deux noms qu'une simple différence de transcription. Les Égyptologues s'y opposent; d'après eux, le *het*, qui est une gutturale forte, n'a pas pu se changer en un *aleph*, c'est-à-dire en la plus douce des gutturales. Il faudrait donc renoncer à cette explication.

Nous ferons pourtant remarquer que le nom Amoun diffère beaucoup plus pour la forme de Jupiter Ammon, que ce dernier de Baal Hâmân. Or l'identité d'Amoun-Ra, le dieu de Thèbes, avec Jupiter Ammon, le dieu de l'Oasis d'Ammon, n'est guère contestée. Les auteurs latins, d'ailleurs, ne paraissent pas avoir toujours fait entre les deux noms une différence aussi absolue, et ils écrivent presque indifféremment Ammon et Hammon. Sanchoniathon même, dans un passage souvent cité, parle de monuments qu'il appelle des Ἀμμούνεια. Or, on est à peu près d'accord pour reconnaître dans ce nom, qu'il a grécisé suivant son habitude, ces cippes solaires dont il est question plus d'une fois dans la Bible, et qui s'appelaient en hébreu *hâmânim*. Quelque opinion que l'on ait sur la signification de ces monuments, la racine est la même que dans Baal Hâmân. Est-ce que les Grecs ont mal entendu et mal transcrit? Cela devait leur arriver souvent. Pourtant il est certain qu'en phénicien du moins, les gutturales n'avaient pas la fixité qu'on leur prête ; elles changeaient de valeur en passant de Sidon à Carthage, et nous voyons le nom de Baal Hâmân lui-même, à une très-basse époque il est vrai, devenir tantôt Baal Amon, tantôt même Baal Môn.

Il est d'ailleurs fort possible que les Phéniciens, trouvant en Afrique le dieu Ammon, aient sémitisé son nom pour lui donner un sens qui s'alliât avec leurs conceptions mythologiques. C'est une question d'étymologie que nous ne sommes pas en état de résoudre ; nous n'avons voulu prouver qu'une chose, l'identité de Baal Hâmân avec le grand dieu de la Libye et avec celui de l'Égypte, sans vouloir décider quel est celui de ces peuples qui l'a donné aux autres. L'adoption, par les colons phéniciens, du dieu libyen, loin de contredire les notions que nous avons de la religion de Carthage, expliquerait assez la place qu'il y occupe. Ces marins, qui apportaient avec eux leur déesse Tanit, lui ont donné pour époux Baal Hâmân ; mais il n'a jamais été qu'un *prince consort*.

(*La suite prochainement.*)

PHILIPPE BERGER.



Otto Jahn a tout dit (1) sur la superstition antique qui faisait voir dans l'image du phallus un talisman préservateur du mauvais œil

(1) *Ueber den Aberglauben der bœsen Blicks*, dans les *Berichte der Kœnigl. Sachs. Gesellschaft*, 1855, p. 67-79.

(βασκάνιον, *fascinum*), à tel point que le terme de *fascinum* avait fini par devenir une désignation du phallus lui-même (1). Le petit monument que nous publions aujourd'hui est comme une illustration supplémentaire du mémoire de Jahn; et plus qu'aucun de ceux qu'avait groupés l'illustre antiquaire allemand, il exprime avec netteté la croyance superstitieuse si bien mise par lui en lumière sous toutes ses faces. C'est une terre-cuite de Tarse, conservée au Musée Britannique, que notre cliché reproduit dans ses dimensions originales. On y voit deux phallus munis de bras et affublés de vêtements d'hommes, comme des personnages vivants; ils rappellent le couple des deux démons de Priape aux noms si énergiquement significatifs, Orthanès et Conisalos (2), sorte de dédoublement de Tychon (3), le génie de la bonne fortune, appelé aussi Ithyphallos d'après le type de sa représentation (4). Ces deux êtres fantastiques, ou plutôt ces deux démons phalliques, protecteurs et de bon augure, tiennent les deux extrémités d'une grande scie, pareille à celle des tailleurs de pierre. Ils la mettent en mouvement pour couper un gros œil placé entre eux deux. C'est le mauvais œil, dont le phallus détruit la puissance. Cette représentation est si claire qu'elle ne réclame pas un plus long commentaire; mais il m'a semblé que, malgré ce qu'elle a de scabreux, elle méritait d'être signalée à l'attention des archéologues.

E. DE CHANOT.

(1) Porphyr. *ad* Horat., *Epod.*, VIII, 18; Plin., *Hist. nat.*, XXVIII, 4, 7.

(2) Plat. Comic. *ap.* Athen., X, p. 441. — Dans les *Anecdota* de Bekker, p. 472, ce couple de génies phalliques est nommé Orthanès et Priapos.

(3) Hesych., *s. v.*; Etym. Magn., *s. v*; Diod. Sic., IV, 6; Strab., XIII, p. 588.

(4) Voy. les notes de Jacobs sur l'Anthologie grecque, t. VIII, p. 12 et suiv.

GROUPE DE SCULPTURE GALLO-ROMAINE

TROUVÉ A SAINTES (CHARENTE-INFÉRIEURE).

Ce groupe, aplati à sa partie postérieure, qui peut mesurer environ un mètre de longueur, a été trouvé récemment par le sieur Moran, en creusant un terrain qu'il possède sur la gauche de la route qui mène au cimetière général de Saintes, vis-à-vis de la rue Delaage.

C'est au milieu des cendres et des décombres, témoins irrécusables du sac et de l'incendie de la ville par les hordes barbares, que la pioche des ouvriers a exhumé les débris de ce monument. Autant que des fouilles fort mal conduites ont permis d'en juger, il devait être placé sous une sorte de porche formé de quatre colonnes. A côté gisaient quelques monnaies et un petit génie nu, ailé, de pierre calcaire comme le groupe, et également d'un travail assez rustique.

Faut-il voir dans ce groupe la personnification de la Force et de

l'Abondance? Nous n'osons nous prononcer; nous nous bornerons simplement à sa description.

Vu par devant, il offre deux personnages. L'un assis sur une sorte de siége, et qu'à sa longue robe, à ses seins proéminents et découverts, à ses cheveux rejetés en arrière et noués en forme de queue arrondie, on doit reconnaître pour une femme, tient sur son bras gauche une corne d'abondance, et dans sa main droite un objet mutilé, qui a dû être un œuf ou un fruit. L'autre, assis sur ses jambes nues et croisées à la manière orientale, est vêtu d'un manteau attaché sur l'épaule droite. Il a toute la tournure d'un homme. Malheureusement les recherches les plus minutieuses n'ont pu faire découvrir sa tête. De la main droite il tient une sorte de petit cerceau ou de *torques*, et de la gauche un objet qu'on ne peut déterminer.

Au revers, trois figures de petite dimension, et d'un faible relief, sont appliquées contre le dos, laissé plat et brut, de ces deux personnages. Deux sont debout, celles des deux extrémités; l'autre, celle du milieu, est assise sur ses jambes croisées.

Dans la première de ces figures il est impossible de ne pas reconnaître Hercule nu, debout, appuyé sur sa massue, tenant dans sa main gauche les pommes d'or des Hespérides, et porté sur un socle que décore une tête de sanglier. La seconde, celle du milieu, pourrait être Plutus; elle est fort détériorée, et il lui manque tout le haut du buste. Dans sa main droite on remarque une sorte de sac ou de bourse. Quelques personnes y voient une bouteille et en font un Bacchus. Cette figure offre surtout une remarquable ressemblance avec le Cernunnos du célèbre bas-relief de Reims, qui est accroupi de même sur une sorte d'autel carré, entre deux divinités debout (Apollon et Mercure), tenant le même sac à la main, mais l'inclinant pour en faire sortir comme un ruisseau de faînes ou de glands, dont un cerf et un bœuf viennent se nourrir (1). Ces deux animaux

(1) Louis Paris, *Chronique de Champagne*, t. I, p. 370; J. de Witte, *Revue arch.*, t. IX, 1852, p. 561; *Revue numism.* nouv. série, t. III, 1858, p. 45; Ch. Lenormant et J. de Witte, *Élite des mon. céramographiques*, t. II, p. 326. — Ce bas-relief figurait l'année dernière à l'Exposition du Palais du Trocadéro.

semblent rappelés dans notre sculpture de Saintes par les deux têtes de bœuf, qui se détachent en saillie sur le devant du socle carré portant le dieu assis à l'orientale.

La troisième figure nous montre un personnage debout sur un socle nu. Il est vêtu à la romaine et tient dans sa main gauche un objet assez peu distinct. Quel est ce personnage? Nous l'ignorons.

Quelle pouvait être la destination du monument? Était-ce un couronnement de tombeau? c'est peu probable. Faut-il y voir des divinités domestiques? Nous le livrons à l'attention et aux recherches des savants.

Chanoine LAFERRIÈRE.

LA MOSAIQUE DES QUATRE SAISONS

A LAMBÈSE (ALGÉRIE)

(Planche 22.)

Tous ceux qui ont visité depuis quelques années les ruines célèbres de Lambèse, situées au pied de l'Aurès, dans la province de Constantine, ont certainement remarqué une mosaïque abritée sous un hangar en planches dans le jardin de la Maison Centrale. Ce jardin est séparé de la prison par une route ; la mosaïque se trouve dans le coin le plus rapproché du prætorium, et les gardiens du Pénitencier ne manquent pas de la signaler aux étrangers.

D'après un renseignement que je dois à l'amitié du docteur Reboud (1) cette mosaïque aurait été découverte en 1852 par le capitaine du génie Toussaint, chargé des travaux de la Maison Centrale. On vend à Constantine des photographies qui la reproduisent d'après un dessin tout à fait inexact. Le Musée de Saint-Germain en possède heureusement un très-bon fac-simile exécuté par M. Bulard, aujourd'hui directeur de l'Observatoire d'Alger. C'est d'après ce fac-simile qu'elle a été reproduite sur la planche 22.

Je n'ai pas su, malgré mes recherches, retrouver dans les différentes publications sur Lambèse, aucun renseignement précis concernant cette découverte. Quoi qu'il en soit, cet intéressant monument nous a été conservé, et on doit d'autant plus

(1) Lettre du 10 avril 1879.

s'en réjouir, que tout disparaît à Lambèse à mesure que la civilisation s'y implante. En dépit des arrêtés plus ou moins platoniques des gouvernements civils ou militaires, les colons ont exploité comme une carrière cette ruine merveilleuse, et ceux-là même qui auraient dû veiller avec un soin jaloux à sa conservation ont été souvent les premiers à renverser ou à détruire les plus précieux débris de l'antiquité.

Je citerai un fait entre mille.

Il y a quelques années, je pourrais indiquer la date précise, le directeur de la Maison Centrale de Lambèse tomba malade. Il fut remplacé pendant un mois par un employé de la préfecture de Constantine qui résolut de faire quelques fouilles afin d'utiliser ses loisirs. Cet employé apprit que les anciens thermes contenaient encore une chambre, dont la mosaïque avait été jusqu'alors préservée par le soin qu'on avait eu de la recouvrir de terre. Aussitôt il mit ses prisonniers à l'ouvrage; le pavage fut découvert, et comme il se composait de plusieurs médaillons, il essaya d'en enlever un; il ne put réussir qu'à éventrer la mosaïque. D'autres vinrent après lui, cherchant à se procurer quelques fragments de ce qui restait; les visiteurs s'en mêlèrent, et bientôt il n'y eut plus rien que des lambeaux jetés çà et là et que les passants ramassèrent. Voilà comment l'administration protége les ruines en Algérie! Demandez donc après cela aux colons de les respecter!

Indépendamment de la mosaïque dont j'ai parlé en commençant, on a trouvé à Lambèse plusieurs pavages du même genre dont l'existence n'a pas toujours été signalée, ou qui ont été incomplétement décrits. Il me paraît utile de rappeler ici ceux dont j'ai relevé la mention.

Dès 1853, la Société archéologique de Constantine indique dans cette localité « *plusieurs mosaïques entourées et abritées* » (1).

Quelques années plus tard, M. L. Renier publie l'inscription suivante relevée au temple d'Esculape sur le *pavé en mosaïque* du deuxième sanctuaire à gauche en partant du sanctuaire principal (2):

BONVS·INTRA·MELIOR·EXI

En 1860, M. Cherbonneau parle d'une mosaïque *de proportions considérables* qui aurait été découverte à Lambèse par M. Parisel, et dont malheureusement il ne

(1) *Annuaire de la Soc. arch. de Constantine*, t. I, p. 19.

(2) *Inscriptions de l'Algérie*, n° 165.

donne aucune description. Il se borne à publier un texte tracé sur ce pavage et dont on lui a transmis plusieurs copies incorrectes (1) :

GENIO POPVLI LAMBOESIS FELICITER ET QV...
IN AELI RVFI.. AVIRIS ANNOS DVLCES HABET

En 1863, M. Barnéond signale une belle mosaïque de 13 mètres sur 11, dans les thermes qu'il a retrouvés à 300 mètres à l'est du prætorium (2).

En 1866, le même parle d'une mosaïque d'un riche dessin découverte à 150 mètres au sud-est du prætorium, mais qui a été malheureusement détruite par l'écroulement des parties supérieures de l'édifice dans lequel elle se trouve. Au même point il vient de déblayer une autre mosaïque admirablement conservée, mesurant 7 mètres 35 de longueur sur 3 mètres 40 de largeur : le dessin se compose de rectangles, de torsades, de losanges enchevêtrés au milieu desquels on voit deux médaillons avec les bustes d'Apollon et de Diane (*le Soleil et la Lune*) (3). Le dieu est imberbe, drapé ; la tête, couronnée de rayons ; il tient le sceptre à gauche. La déesse, drapée, tient un flambeau allumé à gauche ; le croissant se voit derrière ses épaules (4).

Enfin, en 1877, le docteur Wilmanns annonce que les mosaïques qui ornaient le sanctuaire de la *domus Augustorum* ont été transportées à Paris (5) ?

Tous ces pavages appartiennent à des édifices qui ne peuvent avoir été élevés qu'à la fin du IIe siècle ou dans le courant du IIIe. Le temple d'Esculape, qui, en dehors du camp, est le plus ancien monument de Lambèse, date du règne de Marc-Aurèle ; il a été construit en 162 (6) ; les chapelles latérales ne furent même terminées qu'à la fin du règne de Septime-Sévère, vers l'année 211 (7), et c'est dans l'une d'elles qu'a été relevée l'inscription en mosaïque publiée par M. Renier. L'autre inscription, celle de la mosaïque signalée par M. Cherbonneau, appartient sans aucun doute au IIIe siècle, car il ne peut être question du *peuple*

(1) *Ann. de la Soc. arch. de Constantine*, t. V, 1860-61, p. 147 ; *Rev. Africaine*, t. VIII, p. 192. Le Musée du Louvre possède un petit cadran solaire en pierre, découvert près de cette mosaïque.

(2) *Rev. Africaine*, t. VII, p. 474.

(3) On trouve dans les maisons du village, à Lambèse, un grand nombre de petites stèles à deux compartiments, recueillies dans les ruines par les habitants : la partie supérieure porte au centre le buste de Saturne voilé et barbu, très en relief ; à droite et à gauche, les bustes du Soleil et de la Lune. Au-dessous, un homme debout et un bélier ; quelquefois, à la place du bélier, un autel avec une tête de bélier.

(4) *Annuaire de la Soc. archéol. de Constantine*, t. X, p. 246 ; la mosaïque est reproduite pl. XXVII.

(5) *Die Römische Lagerstadt Afrikas*, p. 13.

(6) L. Renier, *Inscriptions de l'Algérie*, nos 28 à 30.

(7) Wilmanns, *Die Römische Lagerstadt Afrikas*, p. 7.

de Lambèse avant la fondation du municipe, qui n'eut lieu que sous Sévère, au moment de la réorganisation de la province de Numidie (1). Auparavant, Lambèse n'était qu'un camp ; la ville proprement dite ne fut fondée et ne se développa que le jour où elle devint une véritable capitale par suite de la résidence du légat impérial. La légion III[e] Augusta changea de garnison sous Dioclétien : à dater de cette époque, la ville perdit promptement toute son importance. Il y a donc de bonnes raisons, indépendamment de celles fournies par le style même des monuments, pour penser que ces mosaïques appartiennent au temps le plus prospère de la ville, c'est-à-dire au III[e] siècle. C'est aussi à cette époque qu'il faut placer l'exécution de la mosaïque qui fait le sujet de cette note et dont voici la description.

Sur un fond blanc entouré de fleurs et de feuillages aux vives couleurs, se détachent quatre médaillons noirs posés symétriquement aux angles de la mosaïque. Les *quatre Saisons* de l'année y sont réprésentées en buste sous des traits féminins, accompagnées des attributs qui les caractérisent. Le centre de la mosaïque est occupé par un cinquième médaillon d'un dessin différent renfermant l'image d'un jeune dieu dont les Saisons semblent n'être que les acolytes.

La figure du *Printemps* est celle d'une jeune femme. Sa chevelure blonde retombe sur ses épaules en boucles gracieuses ; la jeunesse éclate sur sa poitrine, dont elle ne songe pas à cacher les richesses ; un bout de draperie blanche est négligemment jeté sur son épaule gauche. Sa tête est ceinte d'un large ruban d'azur marié à des tiges de fleurs au feuillage verdoyant. A sa gauche se trouve l'*Été* sous les traits d'une femme moins jeune, moins fraîche, dont la tête est couronnée d'épis. Une draperie un peu sombre couvre son épaule gauche ; elle tient une faucille à droite. Sa poitrine est également nue ; on ne voit qu'un des seins dont l'extrémité est indiquée en rouge. Au-dessous apparaît l'*Automne*, la tête chargée de grappes de raisins et de feuilles maintenues par une bandelette de couleur sombre ; ses cheveux sont abondants et retombent en longues mèches derrière le cou. Elle est entièrement vêtue : une tunique blanche de dessous laisse deviner l'extrémité du sein droit, qui est indiquée en noir. Un manteau négligemment noué sous le cou recouvre l'épaule gauche ; ce manteau est à fond blanc moucheté irrégulièrement de petits ornements noirs, dont les uns affectent la forme d'un carré, les autres celle d'un Γ; il est légèrement bordé de noir. L'*Hiver* enfin est représenté sous les traits d'une femme âgée, aux traits pâles et amaigris, aux yeux creux. De la main gauche elle ramène sur son cou la grande draperie

(1) La présence à Lambèse, en l'année 203, d'une *familia rationis castrensis* (*Inscriptions de l'Algérie*, n° 69 et une autre inscription encore inédite) peut faire supposer, malgré le silence des historiens, que l'empereur se trouvait cette année-là en Afrique (voir à ce sujet les remarques du docteur Otto Hirschfeld, *Untersuchungen auf dem Gebiete der Rœmischen Verwaltungsgeschichte*, p. 199, note 1).

grise qui la couvre tout entière, en enveloppant sa tête ; de la main droite elle tient l'instrument à deux dents que nous appelons *houe* ou *hoyau*. Ses mains paraissent enveloppées de gants, dont la couleur grise se confond avec celle de son vêtement.

Le médaillon central n'est point semblable aux autres. Il est découpé en une sorte d'étoile à huit pointes, dont quatre viennent rejoindre les médaillons d'angle, tandis que les quatre autres se rattachent aux gerbes de feuillage qui s'élancent de la bordure entre chaque Saison. Le fond de ce médaillon est noir. On y voit un jeune dieu imberbe, tout éblouissant de jeunesse. Son front, comme celui de l'Automne, est chargé de grosses grappes de raisins munies de leurs feuilles et soutenues par une large bandelette ; son abondante chevelure retombe sur ses épaules. Il est vêtu d'une tunique brune échancrée au cou et retenue à la taille par une ceinture ; elle est agrémentée d'une sorte d'épaulette. Son épaule gauche est couverte d'une draperie grise. Une écharpe blanche, décorée comme le manteau de l'Automne, est nouée sur son épaule droite et passe en descendant sous la ceinture. C'est *Bacchus*, dont les relations avec les Saisons sont trop connues pour qu'il soit besoin de les expliquer de nouveau (1).

Ce sujet des Saisons paraît avoir été, dans l'antiquité, très-familier aux artistes en mosaïque ; on le trouve reproduit sur un grand nombre de pavages dans toutes les provinces de l'Empire Romain. A défaut d'un catalogue de ces représentations, qui serait long à établir, nous pouvons du moins en rappeler quelques-unes.

AFRIQUE

Carthage. A côté de la mosaïque de Lambèse il faut signaler tout d'abord celle de Carthage, découverte par M. Davis. Ce qui en a été retrouvé permet de juger l'ensemble. Les Saisons occupaient les quatre angles du carré ; elles étaient représentées par quatre bustes de femmes, placés dans des médaillons. Il n'en reste que deux ; l'Été couronné d'épis et portant au cou un superbe collier d'or, et le Printemps dont la tête est surmontée d'une fleur (?) entr'ouverte. Il ne reste rien du médaillon central qui devait être occupé par une divinité en rapport avec les Saisons : Bacchus, Apollon, ou Jupiter (?). Autour de ce sujet central régnait une frise contenant les représentations des différents mois de l'année. On a retrouvé Mars, Avril, Juillet et

(1) Bacchus se trouve en compagnie des Saisons sur un vase grec à figures noires du Musée Britannique (Ch. Lenormant et J. de Witte, *Élite des monuments céramographiques*, t. II, p. 243, pl. LXXVII). Sur plusieurs sarcophages romains il est représenté environné de quatre enfants ailés portant les attributs des Saisons. (Montfaucon, *Antiquité expliquée*, t. I, p. 242, pl. CIII, 2 ; Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre*, n° 213, et les autres monuments qu'il cite.) — Cf. les mosaïques décrites ci-dessous.

Novembre. Les compartiments des mois n'étant qu'au nombre de huit, il faut supposer que les quatre Saisons ont dû remplir un double rôle et tenir en même temps la place des mois de Février, Mai, Août, Octobre (1).

Carthage. Beulé (2) dit que le gardien de la chapelle Saint-Louis a enlevé avec beaucoup d'adresse quelques compartiments d'une mosaïque trouvée à Carthage, qui représentait les Mois de l'année, en costume byzantin, avec leurs noms en lettres latines. Je suppose, par analogie, que ce pavage devait porter aussi les bustes des Saisons, comme le précédent.

ASIE

Halicarnasse (fouilles de M. Newton). A côté d'autres sujets, on remarque plusieurs cadres contenant les bustes des Saisons accompagnées de leurs noms. Le Printemps (ΑΙΑΡ) sous les traits d'une femme jeune avec des cheveux pendants, vêtue d'une tunique blanche à stries noires et rouges. L'Été (ΘΕΡΟΣ) couronné d'épis. L'Hiver (ΧΕΙΜΩΝ) vêtu d'une tunique verte, et la tête voilée. De l'Automne il n'a été retrouvé aucun vestige (3).

SYRIE

Kabr-Hiram, près de Tyr (fouilles de M. Renan). Dans les médaillons qui décorent les côtés, on trouve avec les images des Mois et des Vents, celles des quatre Saisons. L'Hiver (ΧΕΙΜЄΡΙΝΗ) a la tête couverte d'un capuchon et tient une amphore contenant du feu. Le Printemps (ΑЄΡΙΝΗ), couronné de fleurs, tient une corbeille de fleurs. L'Été (ΘЄΡΙΝΗ), couronné d'épis qui ressemblent à des cornes, porte un ornement aux oreilles. L'Automne (ΜЄΤΟΠ), avec des ornement à la tête et aux oreilles. Ces quatre figures sont jeunes, imberbes et ailées (4).

(1) A. W. Franks, *On recent excavations at Carthage, and the antiquities discovered there by the Rev. Nathan Davis* (dans *Archæologia or miscellaneous tracts relating to antiquity published by Society of Antiquaries of London*, t. XXXVIII (1860), p. 202 et suiv., pl. IX à XIII); Dr. N. Davis, *Carthage and her remains*, p. 180 à 219, et les planches.

(2) *Fouilles à Carthage*, p. 37.

(3) G. Henzen, *Scavi di Halicarnassos* (dans *Bullettino dell' Instituto archeologico*, 1860, p. 105).

(4) De Rossi, *Acad. des Inscript.*, *C. R.* 1862, p. 153, 157, 161; J. Durand, *Annales archéologiques*, t. XXIII (1863), p. 278 ; t. XXIV (1864), p. 1, 205, 286, avec 6 planches; Renan, *Mission de Phénicie* p. 607 et suiv., pl. XLIX; Ch. Bayet, *Recherches pour servir à l'hist. de la peinture et de la sculpt. chrétiennes en Orient*, p. 78. — Quoique cette mosaïque ait été découverte dans une basilique chrétienne, il n'est pas entièrement prouvé qu'une inspiration chrétienne ait présidé à son exécution. Rien cependant ne s'y opposerait ; car, comme le remarquait récemment M. E. Müntz (*Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie*, 3e, p. 11), les représentations du cycle cosmique constituaient une sorte de terrain neutre sur lequel païens et chrétiens se rencontraient sans hostilité. Les emblèmes des Saisons notamment furent adoptés par les

ESPAGNE

Italica. Le Printemps est un jeune enfant vêtu d'une tunique verte; il tient un oiseau. L'Été est un jeune enfant vêtu d'une robe rouge et jaune; il tient une corbeille de figues. L'Hiver est un jeune enfant qui paraît porter sur le dos un carquois, emblème de la chasse; il tient un lièvre. La quatrième Saison est détruite (1).

Alex. de Laborde cite une autre mosaïque des Saisons découverte en Espagne (2).

GAULE

Sainte-Colombe, vis-à-vis Vienne en Dauphiné. Mosaïque découverte en 1773. Au-dessus du sujet principal, Achille chez les filles de Lycomède, se trouvent cinq compartiments carrés renfermant les bustes des quatre Saisons et la tête de Méduse. Le Printemps (dont la tête manque) tient le pedum. L'Été, couronnée de feuillages, porte une faucille. L'Automne, couronnée de pampres et de raisins, tient une palme. L'Hiver voilée, couronnée de pins, tient un roseau et une branche d'arbre dépouillée de ses feuilles (3).

Saint-Romain en Galle, près Vienne en Dauphiné. Mosaïque trouvée en 1826. Dans un médaillon central, Bacchus jeune est debout tenant le thyrse; la panthère est à ses pieds. Il est entouré de huit cartouches dont quatre contiennent des animaux. Dans les quatre autres sont représentées les Saisons, sous la figure de petits Génies portant des attributs. Le Printemps tient des feuillages, l'Été une faucille, l'Automne une grappe de raisins; celui qui personnifie l'Hiver est entièrement vêtu; la tête est couverte ainsi que les jambes; il porte un hoyau sur l'épaule (4).

Forêt de Brotonne. Mosaïque découverte en 1838, et conservée au Musée de Rouen. Au centre, Apollon assis tenant la lyre; aux angles, les bustes des quatre Saisons. La tête de l'Été couronnée d'épis est seule antique; les trois autres sont modernes (5).

Vienne en Dauphiné. Mosaïque trouvée en 1867. A côté de plusieurs autres sujets,

premiers chrétiens et représentés sur les sarcophages ou sur les peintures des Catacombes (Martigny, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne*, 2e édition, art. *Saisons*). On les trouve aussi sur des verres chrétiens (R. Garrucci, *Vetri ornati di figure in oro*, 2e édit., p. 222, pl. XL).

(1) Alex. de Laborde, *Description d'un pavé en mosaïque découvert dans l'anc. ville d'Italica*, p. 56, pl. VIII et XIV.

(2) *Op. laud.*, p. 56, note 1.

(3) Artaud, *Hist. abrégée de la peinture en mosaïque*, p. 78, pl. XVIII.

(4) Artaud, *Op. laud.*, p. 118, pl. LVII.

(5) Charlier, *Mémoire sur quelques antiquités de la forêt domaniale de Brotonne* (dans les *Mémoires de la Soc. des Antiq. de Normandie*, t. XI, p. 264 et suiv., avec une pl. en couleur); l'abbé Cochet, *La Seine-Inférieure historique et archéologique*, 2e édit., p. 492; *Catalogue du Musée d'antiquités de Rouen* (1868), p. 82.

on y voit les Saisons. L'Hiver est symbolisé par une tête de femme voilée, au teint pâle, couronnée d'une branche de pin à laquelle adhèrent deux cônes à la hauteur des tempes. L'Été est une femme brune, couronnée d'épis, portant une boucle brillante à son oreille. L'Automne est couronné de feuilles et de fruits de figuier. Le Printemps est complétement détruit (1).

La Déserte, près Lyon. Il ne reste que l'Été couronné d'épis, l'Automne couronné de pampres. Les deux autres Saisons, l'Hiver et le Printemps, sont détruites (2).

Metz. Alex. de Laborde signale une mosaïque des Saisons trouvée à Metz (3).

BRETAGNE

Cirencester (ancien Corinium). Mosaïque trouvée en 1849. Les bustes des Saisons occupaient les angles du pavage; il ne reste que deux médaillons : celui du Printemps, couronné de fleurs, et celui de l'Été, couronné d'épis, tenant d'une main la faucille, de l'autre un épi (4).

Bignor in Sussex. Il ne reste que la figure de l'Hiver dans un médaillon octogonal; elle est voilée et porte à gauche une branche d'arbre dépouillée de feuilles. Les médaillons qui renfermaient les Saisons devaient entourer un sujet central (5).

Littlecote Park. Mosaïque des Saisons (6).

ITALIE

Sentinum. Mosaïque conservée aujourd'hui à Monaco. Apollon ou le Soleil, environné des signes du Zodiaque, jette les yeux sur un groupe de quatre enfants qui portent les attributs des Saisons (7).

Vintimille. Mosaïque découverte en 1852. Elle a été mise en pièces; heureusement un dessin en avait été pris. Les bustes des Saisons sont représentés dans quatre carrés et se font vis-à-vis, deux à deux, au centre du pavage (8).

Ostie. Mosaïque donnée par le pape Pie IX à l'église Saint-Paul-aux-Trois-Fontaines, près de Rome; elle est placée dans le sol de l'église. Les Saisons,

(1) Allmer, *Bulletin de la Soc. des Antiq. de France*, 1867, p. 173; *Fouilles de Vienne en France* (dans *Bullettino dell' Instituto archeologico*, 1868, p. 48).

(2) Artaud, *Op. laud.*, p. 108, pl. LII.

(3) Alex. de Laborde, *Op. laud.*, p. 57, note 1.

(4) Prof. Buckmann and C. H. Newmarch, *Illustrations of the Site of ancient Corinium : Gentleman's Magazine*, nouvelle série, t. XXXIII (1850), p. 25, avec une planche.

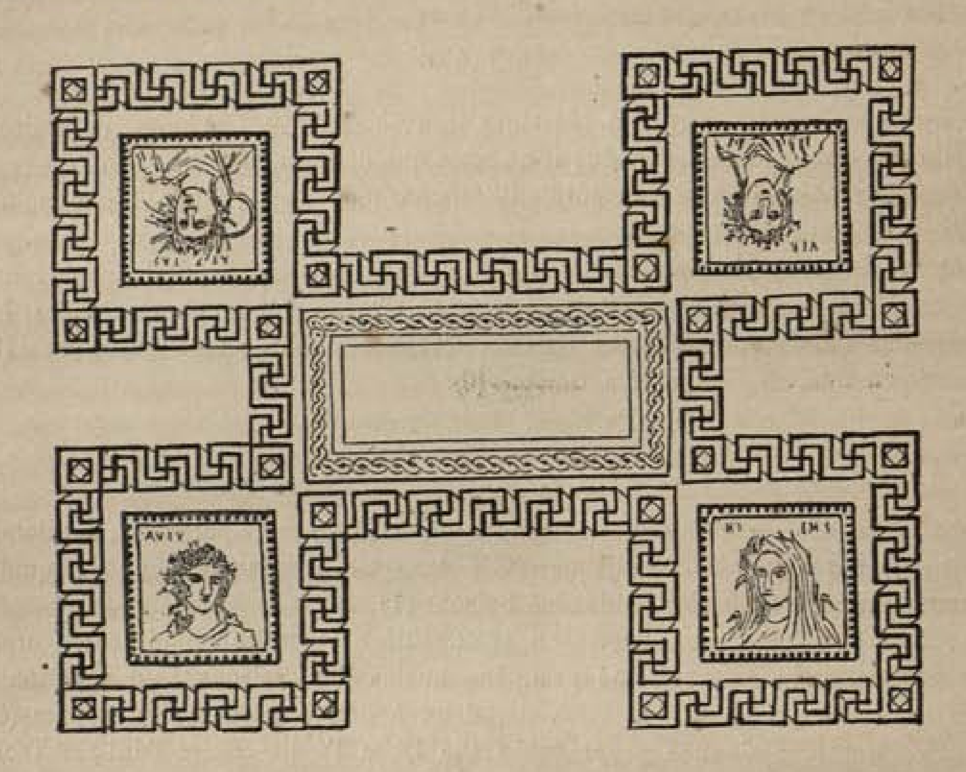
(5) Lysons, *Reliquiae Britannico-Romanae*, t. III, pl. XV et XXII.

(6) *Universal Art Inventory*, Part. I, Mosaics and stained Glass, p. 18.

(7) *Bullettino dell' Instituto archeologico*, 1846, p. 101; *Annali*, 1864, p. 384.

(8) Girolamo Rossi, *Un antico mosaico a Ventimiglia* (dans *Bullettino dell' Instituto archeologico*, 1873, p. 26); *Sul teatro romano scoperto a Ventimiglia*, 1874, tav. I, p. 10.

accompagnées de leur nom, occupent quatre cadres carrés, et au lieu de se regarder comme dans la mosaïque de Vintimille, elles se tournent le dos, deux à deux. Le Printemps (VER) est couronné de fleurs. L'Été (AESTAS) couronné d'épis, porte une faucille. L'Automne (AVTV*mnus*) a la tête chargée de feuilles de vigne et de grappes de raisin. L'Hiver (HIEMS) est voilé et couvert de roseaux. Le dessin ci-joint exécuté par M. G. Moynet, d'après une photographie de M. Parker, fera mieux comprendre la disposition, qui est d'une grande simplicité et d'un goût parfait.



Rome. Mosaïque des quatre Saisons que le pape Pie IX aurait fait transporter d'auprès de Latran au Vatican (1)?

Rome. Mosaïque découverte en 1869, « near the Trinità dei Pellegrini ». Au centre Mercure, tenant le caducée et la bourse, est debout à côté de l'Abondance qui porte sa corne au bras gauche; les bustes des quatre Saisons sont dans les angles (2).

(1) J'emprunte ce renseignement à M. Renan, *Mission de Phénicie*, p. 869.

(2) J. H. Parker, *A Selection from the three thousand historicals photographs of Rome and Italy*, n° 245; *Bullettino dell' Instituto archeologico*, 1870, p. 167.

Tor de' Schiavi (fouilles de M. Fortunati). Mosaïque représentant quatre têtes de femmes qui sont les quatre Saisons. L'Été couronné d'épis, l'Automne avec une fleur de lotus sur le front, l'Hiver voilé et couronné de roseaux. Le Printemps, endommagé dans l'antiquité, a été restauré avec des cubes blancs (1).

Palerme. Mosaïque découverte en 1868. Les quatre médaillons circulaires qui sont aux deux lignes supérieures représentent les quatre Saisons sous la forme de têtes de femmes. L'Hiver manque; les trois autres têtes sont exquises (2).

Italie méridionale. Mosaïque conservée à la Pinacothèque de Munich. On y voit Apollon entouré des signes du zodiaque, et l'Année avec les Saisons représentées par quatre enfants (3).

Cette énumération paraîtra peut-être un peu longue, mais elle servira du moins à établir quelles étaient les divinités que les artistes groupaient de préférence avec les Saisons. Ces divinités étaient Bacchus et Apollon, qui, par leur influence sur la fertilité de la terre, étaient naturellement appelés à cette réunion. On remarquera aussi que dans la plupart de ces pavages les Saisons sont figurées par des bustes de femmes portant des coiffures ou des attributs qui les caractérisent (4); quatre seulement, ceux d'Italica, de Saint-Romain en Galle, de Sentinum et la mosaïque conservée à Munich, s'écartent de cette règle et présentent des enfants comme personnifications des Saisons. Cette dernière manière était généralement adoptée pour les bas-reliefs. On voit ces génies des Saisons sur l'arc de Septime Sévère (5), sur des sarcophages et sur d'autres monuments funéraires (6); on les retrouve dans la décoration des chambres sépulcrales (7), sur des coffrets, des vases (8) ou des statuettes (9) en bronze et en argent. L'habile artiste qui a ciselé le vase d'argent découvert à Tourdan, près de Vienne, s'est heureusement inspiré

(1) *Bullettino dell' Instituto archeologico*, 1861, p. 85.

(2) Aubé, *Description des restes d'un antique édifice à Palerme* (dans les *Archives des Missions scientifiques*, 2e série, t. VII, p. 31); *Bullettino dell' Instituto archeologico*, 1870, p. 8.

(3) *Universal Art Inventory*, Part. I, Mosaics and stained Glass, vo Munich.

(4) C'est ainsi que les Saisons apparaissent dans certaines peintures antiques; voir: Pellegrini, *Orti di Asinio Pollione*, dans *Bullettino dell' Instituto archeologico*, 1867, p. 116; W. Helbig, *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens*, nos 1007 et suiv.

(5) Montfaucon, *Antiquité expliquée*, Supplément, t. I, p. 22 et la planche.

(6) Voir les exemples que j'ai cités plus haut pour les sarcophages. — Cf. Zoëga, *Bassirilievi antichi di Roma*, t. II, p. 188, pl. LXXXIX; H. Brunn, *Bullettino dell' Instituto archeologico*, 1849, p. 75; 1858, p. 82; les sculptures de Centocelle publiées par H. Brunn, *Monumenti degli Aterii* (dans les *Annali dell' Instituto archeologico*, 1849, p. 363 et suiv.; *Monumenti*, t. V, tav. VIII).

(7) *Sepulcro a stucchi e pitture di Via Latina*, dans les *Annali dell' Instituto archeologico*, 1861, p. 191; *Monumenti*, t. VI, pl. LIII, 1.

(8) *Proceedings of the Society of Antiquaries of London*, t. IV, p. 295; A. de Longpérier, *Notice des bronzes antiques du Louvre*, no 498.

(9) Clarac, *Musée de sculpture*, pl. 734, no 1772; *Bullettino dell' Instituto archeologico*, 1845, p. 52; E. F. von Sacken, *Die Antiken Bronzen des K. K. Münz und Antiken Cabinets in Wien*, p. 81.

des deux méthodes et, à côté des quatre femmes représentant les Saisons, il a éparpillé une nuée de petits Enfants ailés qui portent leurs attributs (1). Sur un couvercle de sarcophage découvert à Athènes, on voit également les Saisons sous la figure de quatre femmes couchées, et accompagnées de Génies qui portent leurs symboles (2).

Ces génies des Saisons sont du reste bien connus par les monnaies de Commode, de Caracalla, de Dioclétien et de Constantin, avec les légendes TEMPORVM FELICITAS ou FELICIA TEMPORA (3). Un grand médaillon de bronze de Marc-Aurèle représente Hercule nu, tenant la massue et un trophée, debout, dans un char traîné par quatre Centaures qui personnifient les Saisons : le Printemps porte sur son épaule un chevreau, l'Été tient une faucille et des épis, l'Automne porte sur sa tête une corbeille de fruits, et l'Hiver, qui est vêtu, tient des fruits secs et un lièvre (4).

Il est nécessaire, à propos de la mosaïque de Lambèse, de rappeler les monuments épigraphiques découverts à Sétif en 1866, dans les substructions de la maison de la Compagnie Genevoise. Ce sont quatre grands cippes carrés qui ont dû servir de bases à des statues des Saisons. Ils sont aujourd'hui placés dans le jardin public connu sous le nom de la promenade d'Orléans (5).

Sur le premier se trouve reproduite une des légendes monétaires dont nous venons de parler :

VER
TEMPO
RAFE
LICIA

Sur le second on lit :

AESTAS

Le troisième, qui portait l'Automne, est en partie brisé; on ne distingue plus l'inscription.

(1) F. Wieseler, *Intorno ad un vaso d'argento rinvenuto nelle vicinanze di Vienna* (Francia), dans les *Annali dell' Instituto archeologico*, 1852, p. 216 et suiv. ; tav. d'agg. L.

(2) De Boze, *Description d'un tombeau de marbre antique* (dans les *Mémoires de l'Académie des Inscr.*, t. IV, p. 648, avec une planche) ; Montfaucon, *Antiquité expliquée*, t. I, p. 89, pl. XLV ; Gerhard, *Antike Bildwerke*, planche CCCX.

(3) Cohen, *Descript. histor. des médailles Impériales*, Commode, n° 756 ; Dioclétien, n° 148 ; Constantin Ier, n° 49.

(4) Cohen, *Op. laud.*, Marc-Aurèle, n° 380.

(5) *Ann. de la Soc. arch. de Constantine*, t. XVII, p. 423. Je reproduis ces textes d'après mes copies prises en 1874.

Sur le quatrième on lit :

HIEMS

C'est encore dans la province de Constantine, et à Lambèse même, que M. L. Renier a retrouvé deux inscriptions publiées par Spon, dans ses *Antiquités de Lyon*, comme découvertes « dans le royaume d'Alger ». La première est consacrée *Jovi Optimo Maximo Tempestatium divinarum potenti* (1) ; la seconde porte la dédicace : *Ventis bonarum Tempestatium potentibus* (2). Il est intéressant de les rapprocher de la mosaïque des Saisons, dont elles forment pour ainsi dire le commentaire.

Ant. HÉRON de VILLEFOSSE.

PEINTURE D'UN VASE DE NOLA

(Planche 23.)

L'élégante composition reproduite dans cette planche décore une hydrie de la fabrique et du style de Nola, découverte auprès de Capoue, vase qui, de la collection de M. Alessandro Castellani (3), a passé dans celle de M. Auguste Dutuit, à Rouen (4).

Nous y voyons trois jeunes femmes ou jeunes filles à leur toilette. Au centre de la composition est un siége à dossier, garni d'un coussin. Devant le siége se tient debout une des femmes, vêtue d'un long chiton à plis fins, sans manches. Pardessus ce chiton est un ampéchonion, dont la femme retient entre ses dents un pli, tandis que ses deux mains soutiennent une autre partie du vêtement, dans lequel sont enfermés des laines ou d'autres objets difficiles à déterminer; les bouts de ces objets pendent des deux côtés. Le mouvement et la pose sont d'un naturel parfait et d'une grâce exquise dans leur naïveté. La tête de cette figure est entourée d'un riche cécryphale, constellé de broderies.

La seconde, à droite, vêtue d'un long chiton et d'un péplos, vient de retirer un collier de perles d'un coffret carré. Une sphendoné retient ses cheveux. La troisième, à gauche, est vue de trois quarts; la tête nue et les cheveux tombant sur

(1) *Inscriptions de l'Algérie*, n° 6.

(2) *Inscr. de l'Algérie*, n° 7. — Cf. L. Renier, *Voyage archéologique au pied de l'Aurès* (dans la *Rev. archéol.* 1re série, t. VIII, p. 300).

(3) J. de Witte, *Catalogue Castellani*, n° 52.

(4) Fr. Lenormant, *Collection Auguste Dutuit, Antiquités*, n° 72, pl. xx.

les épaules, elle est revêtue d'une tunique talaire sans manches, à plis fins. Dans sa main gauche elle tient un miroir ; la droite est posée sur sa hanche. Le visage de cette femme se présente de face, et l'on remarquera combien l'artiste, si habile dans le dessin des autres figures, s'est montré maladroit en essayant de le représenter. Il y a là une indication de date dans l'histoire de l'art. Par ce détail, notre vase de Nola se révèle comme antérieur au moment où les artistes grecs devinrent pleinement en possession du secret, longtemps ignoré, de dessiner un visage de face ou de trois quarts, et de le modeler en méplat dans le bas-relief. Alors les peintres céramistes s'empressèrent à l'envi de profiter de cette invention, et de multiplier dans leurs œuvres les figures se présentant ainsi, figures que leurs prédécesseurs avaient mis grand soin à éviter, ne se sentant pas sûrs d'en vaincre la difficulté ; et en même temps une mode passagère induisit les graveurs en monnaies à substituer, sur le droit des espèces dont ils exécutaient les coins, des têtes de face ou de trois quarts aux profils, jusqu'alors exclusivement en usage. Les monuments numismatiques ont permis de déterminer l'époque où la peinture grecque s'enrichit de ce nouveau progrès, dû probablement à Cimon de Cléones (1), et où l'influence s'en fit sentir dans la gravure monétaire ; ce fut au temps où Alexandre était tyran de Phères en Thessalie, et où les victoires d'Épaminondas et de Pélopidas assurèrent à Thèbes une hégémonie temporaire sur le reste de la Grèce (2).

Guidés évidemment par le nombre des figures, M. le baron de Witte et M. François Lenormant ont proposé de voir dans notre peinture de vase la *toilette des Charites*, et c'est ainsi qu'elle est désignée dans la lettre de la planche. Mais, à mon avis, aucun trait ne vient attribuer un caractère divin aux trois femmes ici représentées. Sans doute plus d'une fois, surtout à partir du IVe siècle avant l'ère chrétienne, les artistes grecs ont donné un accent singulièrement familier à des scènes mythologiques ou héroïques ; ils en ont fait de véritables tableaux de genre, ou plutôt ils ont appliqué à des histoires de la fable des compositions conçues d'abord comme épisodes de la vie réelle (3). Mais il me semble toujours plus sage d'attendre une indication positive, résultant d'un nom écrit auprès d'une des figures ou de l'addition de quelque attribut significatif, avant d'appliquer une interprétation de cette nature aux sujets dont l'aspect est entièrement familier, et il est bon de se défendre en archéologie contre la tendance que définissait si bien d'Aubigné, quand il faisait dire à Fœnesthe qu' « il n'en couste rien pour appeler

(1) Plin., *Hist. nat.*, XXXV, 8, 34 ; voy. Ch. Lenormant, *Mémoires de l'Académie Royale de Belgique*, t. XXXIV, p. 36 et suiv.

(2) Duc de Luynes, *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XIII, 1841, p. 158 ; *Revue numismatique*, 1843, p. 8 ; Fr. Lenormant, *Gazette des Beaux-Arts*, t. XV, p. 340 ; J. de Witte, *Rev. numism.*, 1864, p. 94-97.

(3) H. Heydemann, *Heroisierte Genrebilder auf bemalten Vasen*, dans les *Commentationes philologae in honorem Th. Mommseni*, p. 163-179.

les chouses par noms honoravles. » Les scènes de gynécée ont fourni bien des motifs aux céramographes hellènes, et pour ma part je ne vois rien de plus qu'une scène de ce genre sur l'hydrie de la collection Auguste Dutuit.

Pour y reconnaître les Charites, il faudrait, d'ailleurs, qu'il y eût une certaine égalité entre les trois femmes représentées ensemble. Et c'est ce que me paraît démentir notre composition, car elle offre certainement une figure principale, celle de la femme placée au milieu, à laquelle les deux autres sont subordonnées, remplissant auprès d'elle le rôle de suivantes qui la servent et la parent. C'est à elle que la femme de gauche présente le miroir; c'est pour elle que celle de droite tire le collier de la cassette. La supériorité de cette figure centrale est attestée d'une manière formelle par le siége unique auprès duquel elle se tient, sur lequel elle va s'asseoir, tandis que les deux autres achèveront sa toilette.

J'ajouterai que le siége ainsi placé au centre de la composition, dans un endroit particulièrement en évidence, me paraît un indice de ce que nous avons dans notre vase une scène de la vie des courtisanes, quelqu'une des belles hiérodules d'Aphrodite en train de se parer avant d'exercer son métier. Le siége à dossier, garni d'un coussin moelleux, quand il occupe ainsi une place importante au milieu de la composition, a presque toujours une signification érotique, à laquelle il me semble que les archéologues n'ont pas fait assez attention jusqu'ici. J'en trouve l'indication formelle dans un passage de Clément d'Alexandrie (1), que je me dispenserai de reproduire autrement qu'en grec, car je ne suis pas un Père de l'Église pour me permettre certaines hardiesses de langage : Τὴν δὲ Ἀφροδίτην ἀνέγνωμεν οἷον ἀκόλαστόν τι θεραπαινίδιον παραθεῖναι φέρουσαν τῇ Ἑλένῃ τὸν δίφρον τοῦ μοιχοῦ κατὰ πρόσωπον, ὅπως αὐτὴν εἰς συνουσίαν ὑπαγάγηται. Il suffit de parcourir les planches du tome IV de l'*Élite des monuments céramographiques*, où l'on a groupé une partie de ces compositions amoureuses, si fréquentes sur les vases peints, qui laissent l'esprit profondément indécis sur la question de savoir si les artistes ont voulu y représenter des amours divins, ceux d'Aphrodite et d'Adonis, ou bien des hétaires avec leurs amants, accompagnées de figures allégoriques dans l'esprit de la poésie érotique des Alexandrins, — il suffit, dis-je, de parcourir ces planches pour y constater la signification du siége servant de centre à la composition, et sa parfaite conformité avec le passage que nous venons de rapporter. C'est sur ce siége que sont assis côte à côte les deux amants qui se caressent et se tiennent étroitement embrassés (2); c'est sur ce siége que se tient la femme, déesse ou courtisane, qui accueille d'une oreille favorable les sollicitations du jeune homme debout devant elle (3). Mais surtout les compositions des planches XL,

(1) *Protrept.*, p. 30, ed. Potter. Clément d'Alexandrie fait ici allusion au célèbre passage de l'*Iliade*, Γ, 424 et s.

(2) Pl. LXIII et LXIV.

(3) Pl. LXV, LXIX, LXX, LXXI, LXXIII et LXXXIII.

LXVI, LXXVII et LXXIX ne laissent pas de doute sur ce que ce siége, à la présence significative, va devenir immédiatement, et dans toute la force du terme, le δίφρος τοῦ μοιχοῦ. Et maintenant, qu'on se reporte au beau vase des Noces de Dionysos et d'Ariadne qui est entré au Musée Britannique avec la collection Blacas (1). Le dieu y poursuit la fille de Minos et l'atteint (2); à côté d'eux, sur un quartier de rocher en saillie au-dessus du sol, un coussin a été disposé de manière à former un siége analogue à ceux dont nous essayons de préciser le sens; Aphrodite et Éros gardent ce siége, qui est là, comme l'a très-bien vu Raoul Rochette (3), pour indiquer « l'union qui va se consommer entre le dieu et l'héroïne. »

S. TRIVIER.

SARCOPHAGE ÉTRUSQUE DE CHIUSI

(PLANCHE 24.)

Il y a deux mois, pendant que l'on relevait ma voiture qui venait de verser dans une profonde ornière des chemins assez mal entretenus des environs de Chiusi, j'eus tout le loisir d'admirer le site pittoresque où l'on avait découvert, au mois de janvier 1877, le sarcophage de Larthia Seianti, que le Musée de Florence a acquis récemment pour le prix de 10,000 fr., et dont la *Gazette archéologique* publie aujourd'hui la reproduction d'après une photographie (planche 24). L'endroit où le sarcophage était enfoui est situé à mi-côte de la gracieuse colline dite la Martinella, placée au nord-est de Chiusi, à la distance de deux kilomètres environ, dans un champ appartenant à M. Casuccini, où l'on faisait une plantation de vignes et d'oliviers. D'après le rapport présenté par le savant commandeur Fiorelli à l'Académie des Lincei (*Atti della Reale Accademia dei Lincei*, 1877, t. I, p. 455) et dressé sur le témoignage du chevalier Barnabei, secrétaire de la Direction royale des fouilles, un chemin large de 70 centimètres, long de 10 mètres environ, donnait accès à la tombe étrusque, composée d'une salle principale et de quatre cellules ou *loculi* creusées dans le roc. La première cellule à droite renfermait une caisse en terre cuite, surmontée d'une statue de femme de grandeur naturelle,

(1) Panofka, *Musée Blacas*, pl. XXI.

(2) Sur cette manière de transformer l'histoire de Dionysos et d'Ariadne en une poursuite, type ordinaire par lequel les céramographes expriment les amours des dieux ou des héros, voy. O. Jahn, *Archæologische Beitræge*, p. 299.

(3) *Choix de peintures de Pompéi*, p. 34.

enveloppée dans le drap mortuaire suivant le modèle le plus répandu ; dans la seconde cellule, beaucoup plus petite, était une urne de pierre portant des ornements en relief représentant des fleurs.

Du côté gauche se trouvait d'abord une autre petite urne de pierre pareille à la précédente, et enfin dans la grande cellule de gauche le beau sarcophage de Larthia Seianti en parfait état de conservation ; sa longueur est d'un mètre 65 c., sa largeur de 56 c., sa hauteur de 50 c. La caisse du sarcophage porte cinq pilastres que séparent des rosaces et des patères. La figure de Larthia Seianti, on le voit dans notre planche, est couchée, appuyée du côté gauche, sur un coussin; tandis que par un geste gracieux elle relève son voile de la main droite, de la main gauche elle tient une patère, comme étant assise au banquet de l'éternité. Sa parure est très-brillante, et consiste en ces bijoux étrusques que l'art moderne, suivant le témoignage de M. Castellani, se borne à imiter, sans pouvoir atteindre leur perfection. L'agrafe qui représente une tête de Gorgone, la ceinture, la couronne, le collier, le bracelet, les boucles d'oreilles, les cinq bagues qu'elle porte à la seule main gauche, sont d'une grande finesse de travail. L'usage des bagues était très-répandu en Étrurie à cette époque, et ce n'est que plus tard, sous l'Empire, que cette mode prit autant de développement à Rome. Pline nous rapporte que de son temps on portait à Rome, comme Larthia Seianti, des bagues au pouce et aux différentes articulations des doigts : « Postea pollici proximo induere... ceteri omnes onerantur atque etiam privatim articuli minoribus aliis » ; et se plaignant de l'abus que faisaient les femmes des bijoux et des anneaux, il se demande pourquoi l'on crée ainsi un ordre équestre féminin (1).

Le sarcophage est recouvert de peintures assez bien conservées. La tunique est blanche ; sur les côtés elle porte des rayures vertes et violettes; sous la tunique paraît un vêtement blanc à bordure verte. La tunique est serrée à la taille par une ceinture de couleur d'or, sur les ornements de laquelle sont figurées quelques pierres précieuses de couleur rouge ; le front est ceint d'une couronne d'or, représentant des fleurs, d'or sont également les bracelets, les boucles d'oreillles, le collier et l'agrafe. Le double coussin sur lequel repose le bras gauche de la statue est jaunâtre rayé de rouge : quant aux franges, elles sont jaunes et violettes.

Pour ce qui est de la date, la découverte d'une monnaie de bronze renfermée dans l'urne, d'après le rapport de M. Gotti au Ministre de l'Instruction publique en Italie, permet de la déterminer assez exactement. C'est un as oncial de Rome, et l'on sait que l'as oncial, créé au moment de la descente d'Annibal en Italie, sous la

(1) *Hist. nat.*, XXXIII, 12. Habeant feminae in armillis digitisque totis, collo, auribus, spiris... etiamne pedibus induitur, atque inter stolam plebemque hunc medium feminarum equestrem ordinem facit?

dictature de Fabius Maximus (1), fut supprimé, en 665 de Rome, par la loi Papiria, qui établit l'as sémioncial (2). On peut donc fixer la date de ce sarcophage entre un siècle et demi et un siècle avant la naissance de Jésus-Christ.

Quant à l'inscription, elle est à moitié effacée, dit M. Gotti, parce qu'à une époque postérieure, elle a été recouverte de stuc pour y placer une inscription nouvelle, portant un nom d'homme. M. le chanoine Brogi, qui vit le monument peu de jours après sa découverte, pense, au contraire, que l'inscription ajoutée plus tard reproduisait la première cachée par la fermeture du sarcophage, lequel ne contenait qu'un seul squelette et l'as oncial dont il a été déjà parlé ; et si l'on doit s'en rapporter à la reproduction donnée par la Direction des fouilles, d'après la lecture du chanoine Brogi, l'inscription serait :

: AZAᴎAIƎZ : ⁝⅃ AZИA⁝M⁝⅃ : AᴎAIƎZ : AIOᗡA⅃

Mais cette lecture est évidemment erronée et hypothétique ; les deux mots AᴎAIƎZ et AZAᴎIAƎZ ne sont pas étrusques ; tout ce que nous pouvons lire nettement dans l'inscription, c'est Larthia Seianti, et la terminaison *nsa* qui indique le nom du mari. Du mot Larthia, on ne voit que les trois dernières lettres et des fragments du ᗡ et de l'A ; mais il ne peut y avoir aucun doute, c'est le prénom Larthia, très-répandu en Étrurie ; le second mot est Seianti, nom de famille de la défunte, et non Seiana, comme porte l'inscription insérée dans les Actes de l'Académie des Lincei. Il ne peut y avoir encore aucun doute, bien que le ᴎ et le T soient à peine indiqués. La famille Seianti est une famille étrusque, dont le nom se retrouve dans plusieurs autres inscriptions ; ce nom se retrouve, par exemple, quatre fois dans un tombeau important de Chiusi, peu éloigné de l'endroit où a été découvert le sarcophage de Larthia Seianti, dans le tombeau à voûte de pierre dit *del Gran Duca* ou *della Paccianese*, un des rares tombeaux étrusques conservé tel qu'il a été trouvé. Il renferme huit sarcophages portant des inscriptions, parmi lesquelles M. Dennis a cru retrouver le nom de Porsena AᴎΘᗡV1, là où M. Fabretti lit *Pulfenna* ou *Pulfennius*.

L'un de ces sarcophages porte l'inscription :

⅃AZIᗡƎ1 : ITᴎAIƎZ : AIᴎAʘ

Thania Seianti Perisal. C'est peut-être une sœur de Larthia Seianti ; le nom *Perisal* indique la filiation maternelle, fille d'une Perisa. Il est généralement admis, ainsi

(1) Postea Annibale urgente Q. Fabio Maximo dictatore, asses unciales facti. Plin., *Hist. nat.*, XXXIII, 13.

(2) Mommsen, *Histoire de la monnaie romaine*, trad. Blacas, t. II, p. 73.

que cela résulte du reste d'inscriptions bilingues, que la désinence *al* désigne la filiation maternelle; c'est avec cette désinence *al*, et comme indiquant le nom de la mère, que nous retrouvons le nom de famille Seianti sous la forme *Seiantial*. Ce qui nous démontre que la famille Seianti a été alliée à plusieurs reprises avec la famille Pulfna que M. Fabretti traduit Pulfennia.

L'une de ces inscriptions porte :

ᴎAITHAIƎZ : Aᴎ : AH8ᴎVᴎ ·VA

« Aulus Pulfennius, fils de Lars Pulfennius, fils d'une Seiantia. » C'est dans cette inscription que M. Dennis croit reconnaître le nom de Porsena (peu éloigné en effet de Pulfna); le prénom Lars abrégé, qui suit le nom de famille, indique le nom du père. Plusieurs savants traduisent Seianti par le nom romain Seianus, Sejanus, au féminin Sejana.

Nous retrouvons encore ce nom dans plusieurs autres inscriptions funéraires, insérées au *Glossaire* si complet de M. Fabretti, et dans les suppléments qu'il a successivement publiés en 1872, 1874 et 1878. Sous les n^os^ 1013, 1036 :

ᴎAIHITAᴎ : ITHAIƎZ : AIHA⊙

« Thania Seianti, fille d'une Latinia. »

Dix inscriptions de la même famille, sous les n^os^ 704 et suivants, toutes provenant de Chiusi. — N° 705 :

ᴎAHIЯVM : ƎTHAIƎZ : VA

« Aulus Seianti, fils d'une Murina. »

Sous le n° 197 du 1^er^ supplément nous trouvons :

ΨƎM : ᴎAIZᴎƎꟼ : ITHAIƎZ : AIΘЯAᴎ

Larthia Seianti Velsial Sech (1).

Nous retrouvons encore cinq ou six inscriptions de la famille Seianti dans les suppléments de 1874 et 1878 du Recueil de M. Fabretti; nous pourrions ainsi, si nous le voulions, reconstituer en quelque sorte l'arbre généalogique de cette famille.

(1) Ce mot *Sech* a été l'objet de diverses interprétations; on paraît s'arrêter maintenant, en général, au sens de fille; mais cela ferait double emploi ici, *Velsial* voulant déjà dire fille d'une Velsia. Je serais porté à attribuer à *Sech* le sens de fille célibataire, ou peut-être fille mineure. Pour faire cette attribution d'une manière plus certaine, il faudrait d'abord vérifier si dans aucune inscription *Sech* ne se trouve avec le nom du mari.

En dehors des deux mots Larthia Seianti, écrits en beaux caractères et facilement lisibles sur notre sarcophage, le reste de l'inscription ne présente que des lettres séparées appartenant à des noms propres, et ne peut nous fournir qu'un renseignement par les trois lettres AƵH, encore lisibles au-dessus de la seconde patère du coffre du sarcophage; ces trois lettres, qui forment la terminaison d'un mot, nous indiquent que Larthia Seianti était mariée, sans que nous puissions déterminer le nom du mari.

Ce beau sarcophage de Larthia Seianti n'est pas irréprochable au point de vue de l'art; mais cependant il est supérieur à l'idée que peut en donner la photographie, les couleurs produisant des ombres fâcheuses sur l'épreuve photographique; la figure particulièrement est régulière, belle et expressive; elle a une expression hautaine qui dénote la femme de grande race (1). Ce beau sarcophage a été récemment placé dans la grande salle du Musée étrusque de Florence, où il fait pendant au beau sarcophage de marbre de Corneto, sur les parois duquel se trouvent des peintures remarquables, représentant le combat des Amazones.

C'est à Chiusi et à Corneto, dans la nécropole de l'ancienne Tarquinies, que se font encore les découvertes les plus importantes dans ce genre, et je crois intéressant, en terminant, d'annoncer la trouvaille qui vient d'avoir lieu, à la fin de l'année dernière, d'un beau sarcophage de pierre, que j'ai été l'un des premiers à voir au Musée de Corneto. Ce sarcophage représente un personnage de grandeur naturelle, dont la main gauche déroule un papyrus couvert d'une longue inscription de neuf lignes. Ce sarcophage a été découvert à la fin de novembre 1878, dans une tombe située à Monterozi, ancienne nécropole de Tarquinies, en même temps que plusieurs autres sarcophages appartenant à la famille des Pulenas, ainsi que le constatent les inscriptions qu'ils portent.

Les fouilles étaient dirigées par le chevalier Dasti, l'honorable syndic de Tarquinia-Corneto, auteur d'un livre remarquable sur l'histoire de la ville qu'il administre. Je reproduis ici quelques-unes de ces inscriptions qui n'ont encore été publiées nulle part, d'après le calque et l'estampage faits par l'intelligent custode des tombes étrusques de Corneto, M. Ant. Targioni.

(1) M. Helbig, dans un article du Bulletin de l'Institut archéologique dont je n'avais pas connaissance au moment où j'écrivais, dit que ce sarcophage est certainement le plus beau monument parmi les produits céramiques étrusques de style libre que nous connaissions (*Bullettino*, 1877, p. 198); et cette déclaration a une grande importance de la part d'un connaisseur aussi expert. M. Helbig reconnait un miroir dans l'objet que tient la main gauche du personnage et dans lequel M. Fiorelli, dont nous avons suivi l'opinion, voit une patère.

M. Helbig lit ainsi l'inscription :

: AZIΛA:Λ : AHAIƎƧ : AIODAΛ

AƧAIH·ƎƧ

⅃AƧ!ꓷA⅃ : ꓤƎ⅃OVD : ƧAHƎ⅃V⅃
ΛXXΛƧ⅃IꓤA : Ɔ⅃AVDTAHƆA

Pulenas Velthur, fils de Larisia, Acpatrualc (traduit Postumus par Corssen), *aevilis* (ou *aetatis*) 75.

ΛXXΛ : ⅃AƧIꓷA⅃ : ⅃Ǝꟻ : ƧAHƎ⅃V⅃

Pulenas Velthur Larisal 75.

On le voit, c'est une inscription abrégée, qui semble une réduction de la précédente.

: V⅃IꟻVHAO : Ɔ⅃AVDTA⅃ƆA

Acpatrualc Thanchvilu. = *Postumus Tanaquillus.*

Le calque de M. Targioni donne alternativement *Aenatrualc* et *Acpatrualc*, la première lecture doit être erronée.

Quant à la longue inscription, dans la séance du 9 mai de l'Académie des Inscriptions, M. Michel Bréal a eu l'obligeance de présenter en mon nom quelques observations sur cette inscription dont M. Geffroy, directeur de l'école de Rome, avait envoyé une photographie. C'est la plus longue inscription étrusque que l'on connaisse, après celle du cippe de Pérouse. Elle se compose de 8 lignes et demie; elle est difficile à lire, parce qu'elle est gravée sur une pierre dure, en petits caractères, mal formés et ne ressortant pas bien à l'estampage. Je crois l'avoir lue cependant presque entière; je me borne à reproduire la première ligne, en déclarant que le premier et le dernier mot sont hypothétiques, parce qu'on ne peut distinguer que deux lettres :

⅃AHTAꓷ : ⅃AΘꓷA⅃ : NA⅃Ɔ : ƧƎƆꓷA⅃ ·ƧAHƎ⅃V⅃ ·ƧHꓷA

Aruns Pulenas, fils de Lars Pulenas et de Larthia Rapilia s'il y a Rapal, Aruntia s'il y a Ratnal pour Rantal.

Dans le reste de l'inscription, l'on remarque un grand nombre de noms propres ou de dérivés de noms de famille connus, comme *Velthur*, *Larisal*, *Tarchnalth*, *Hermu* répété trois fois, etc.

3 mai 1879.

Pendant que cet article était à l'impression, il a paru, dans le *Bulletin de l'Institut archéologique* du 31 mai dernier, un second article de M. Helbig, donnant la description du sarcophage de Corneto et une lecture de l'inscription. Ma lecture, je

l'avoue, diffère sur plusieurs points de celle de M. Helbig, notamment en ce qui concerne le mot *Hermu* que M. Helbig lit *Aermu* à la fin de la cinquième ligne : *cathas pachunas alummate Aemu*, où je lis *Cathas Pachanac Achumnate Hermu;* 7e ligne *Pul. Aermu* au lieu de *Pul. Hermu.* Enfin au commencement de la 8e ligne se trouve encore ce même mot Hermu que M. Helbig lit : *Irmu.* Dans la 3e ligne je lis *Tarchnalth acasce creuls Tarchnalth*, là où M. Helbig lit *Tarunalth*, et pour le mot précédent M. Helbig lit *creels*, ou *creals.* Dans la quatrième ligne, là où M. Helbig lit *afrmeri* ou *aethmfri*, je lis au contraire très-nettement *hermeri : Iparuthcfa Cathas Hermeri*, etc., etc.

Ch. CASATI.

Dans les *Notizie degli scavi di antichità communicate alla Reale Accademia dei Lincei per ordine di S. E. il Ministro della Publica Istruzione,* livraison de janvier 1879 (laquelle nous parvient pendant l'impression de ce numéro), nous trouvons un rapport de M. Dasti sur les récentes fouilles de Corneto. Son texte de l'inscription dont vient de parler M. Casati (donné à la p. 12), se rapproche plus sur certains points de celui de notre savant compatriote que de celui de M. Helbig. Sur d'autres il diffère de tous deux. Il est, en effet, ainsi conçu :

1 *..uns pulenas. larces. clan. larthal. ra.ac.s*
2 *velthurus. nefts. prumts. pules. larisal. creices*
3 *ancn. vich. neths ras. acasce. creals. tarchnalt. scu* (ou *svu*)
4 *rem. lucairce. ipa. rutheva. cathas. hermeri. sltcales*
5 *aprinthvale. luthcra. cathas. pachanas. alumnathe. hermu*
6 *melecrapicces. puts. chimculs. ....rnal. is'l. varchti. cerine. pul*
7 *alumnath. pul. hermu. huvrnatre. ps'l. tvn......i. methlumt. pul*
8 *hermu. thutuithi. mlusna ranvis. mlama........mnathuras. par*
9 *nich. amce. les'e. armrier.*

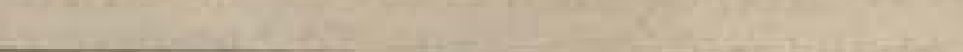
Cette longue inscription, qui paraît d'une lecture fort difficile, est d'une telle importance qu'il est bon d'en recueillir et d'en rapprocher toutes les leçons, jusqu'à présent données par ceux qui ont pu l'examiner en original.

F. L.

ERRATUM

Dans la note 1 de la p. 37, une faute typographique a fait imprimer « S. Johan. Chrysost., *Orat.*, XXX, p. 550 », au lieu de « Dio Chrysost., *Orat.*, XXX, p. 550. » Cette faute, du reste, était facile à corriger d'après la note 8 de la p. 20, où le renvoi au même passage était donné exactement.

L'Éditeur-Gérant : A. Lévy.



POITIERS. — TYPOGRAPHIE OUDIN FRÈRES.

COUP D'ŒIL SUR LA BIJOUTERIE ANTIQUE (1).

Dans la salle du Palais du Trocadéro, où l'éminent archéologue, M. Auguste Mariette, avait si heureusement résumé, au moyen de monuments originaux et de fac-simile, l'histoire des arts et de l'industrie de l'antique Égypte, entre beaucoup d'autres sujets de la vie privée de ce grand peuple, on voyait la copie d'une peinture représentant des nains occupés à travailler un collier et à préparer des métaux. Au-dessus de ces figures est une inscription hiéroglyphique, qui dit : « Ils soufflent pour fondre l'or dans les creusets. » Ce monument ne compte pas moins de 6000 ans, et il nous enseigne que les orfévres assyriens, phéniciens, grecs et étrusques furent les continuateurs des traditions égyptiennes, tant dans les procédés techniques que dans la reproduction de certains types d'art.

Ce qu'étaient ces joyaux primitifs, nous l'avons appris lorsqu'il nous a été donné d'étudier le trésor découvert par M. Mariette dans la tombe de la reine Aah-Hotep, trésor aujourd'hui conservé au Musée de Boulaq, et quand nous avons pu voir les bijoux égyptiens du Musée de Turin, du Musée Britannique, du Louvre, de beaucoup de musées d'Allemagne, et les magnifiques objets analogues qui existent dans la collection de la Société Historique de New-York. Ces joyaux sont pour la plupart d'or pâle, allié d'argent, spécialement les plus anciens ; ils représentent des grenouilles, des crocodiles, des oies, des mouches, des nilomètres, des yeux humains, des fleurs de lotus, de petites idoles du panthéon égyptien, des scarabées ailés, employés comme fibules ou suspendus à des chaînes tressées, rondes

(1) Extrait et traduit de la brochure intitulée : *Degli ori e dei gioielli nella Esposizione di Parigi del* 1878, *Rapporto di Alessandro Castellani, giurato della classe XXXIX, all' Onor. Comm. S. Maiorana Calatabiano, Ministro di agricoltura, industria e commercio*; Rome, 1879.

et extrêmement flexibles, du genre de celle que dans la bijouterie moderne on appelle *étrusque,* parce qu'un admirable spécimen en a été trouvé dans la tombe Regullini-Galassi, à Cervetri en Étrurie (1).

Ces symboles divers sont exécutés par le procédé de l'estampage, et pendent généralement au bout de chaînettes très-fines, alternant avec des grains allongés de cornaline ou des perles de pâte de verre colorée. Nous y voyons aussi de riches bracelets et des pectoraux décorés de fleurs de lotus, d'éperviers aux ailes ouvertes et de chacals, tous garnis d'incrustations de pierres dures (et non, comme on le dit souvent, d'émaux), encastrées dans des compartiments formés de petites bandes d'or, dont l'aspect rappelle les émaux cloisonnés des Chinois, des Japonais et des Byzantins. De semblables décorations polychromes sont d'un effet magnifique, et le travail dû lapidaire s'y montre si fin et si recherché qu'on est porté à croire que les bijoux de ce genre étaient destinés aux rois, aux reines, aux prêtres et aux grands dignitaires.

Comme je l'ai dit tout à l'heure, il est facile de démontrer que ces parures primitives des Égyptiens ont servi de types à celles des Assyriens et des Phéniciens, qui les ont transmises presque sans altération aux Grecs et aux Étrusques. En effet, sur les bas-reliefs de Ninive, découverts par Botta et par Layard, on voit représentés des personnages royaux et sacerdotaux, qui portent des bracelets à fleurs de lotus et des pendants d'oreilles ressemblant fort à ceux que l'on remarque sur les monuments figurés de l'Égypte. Et dans les tombes assyro-phéniciennes et égypto-phéniciennes de Cypre, de Rhodes et de la Sardaigne, on a trouvé des bijoux de pur style égyptien. Enfin l'inestimable trésor de Palestrina, qui excite si justement l'admiration au Musée du Collége Romain, est la preuve la plus manifeste

(1) Cette chaine, semblable en tout à celle du Musée de Boulaq, fait partie du Musée étrusque du Vatican. Les Grecs et les Étrusques surent en faire de pareilles, et ce type fut très-employé dans les colliers romains. On en fabriquait de semblables en bronze, comme nous le voyons dans les balances, les vases unguentaires et les lampes de Pompéi. J'ai pu suivre la trace de ce procédé jusqu'au XVII^e siècle. L'art de tresser ce genre de chaînes fut alors perdu, et c'est seulement mon père, Fortunato Pio Castellani, qui le retrouva, à la suite de la découverte de la tombe Regullini-Galassi. Depuis lors, c'est la chaîne la plus populaire, tant en Europe qu'en Amérique.

des rapports entretenus entre les peuples primitifs de l'Italie et les marchands phéniciens.

Ces navigateurs industrieux, qui surent pour un temps se rendre maîtres de toute la Méditerranée et fondèrent des comptoirs et des colonies dans les îles, comme le long des côtes de l'Italie, furent ensuite, à ce qu'il semble, les premiers à appliquer à l'orfévrerie un système de décoration inconnu des Égyptiens et des Assyriens. Nous en trouvons les plus anciens exemples dans les ors des nécropoles de Camiros, de Curion, de Préneste et de Cæré. Je veux parler de cet art nouveau qui consistait à décrire des lignes, des méandres et des figures géométriques infiniment variées sur la surface plane ou convexe du métal précieux, non plus en profilant l'ornement à l'aide du burin, du poinçon ou du ciselet, mais en alignant sur ses contours des granules d'or presque imperceptibles, qui étaient ensuite soudés et fixés sur le fond avec une précision et une netteté vraiment admirables. Il y eut un temps, entre le VII^{e} et le V^{e} siècle environ avant l'ère chrétienne, où l'orfévre phénicien, aiguillonné par la concurrence des progrès industriels des Grecs et des Étrusques, se surpassa lui-même, en produisant tous ces merveilleux travaux de *pulvisculus aureus* (c'était l'expression consacrée), que de nos jours on a tirés des nécropoles susdites. Ils révèlent l'excellence d'un procédé technique, qui, perdu depuis les temps de l'Empire Romain, ignoré du Moyen-Age et de la Renaissance, a été dans ce siècle restitué à l'industrie par notre famille, après plus de trente ans d'études et de constantes recherches.

On peut retenir comme axiome que toutes les sociétés primitives ont cherché dans la nature qui les entourait les éléments typiques de leur ornementation. Ainsi les Égyptiens, qui vivaient au milieu d'une végétation de canaux et de marais, et regardaient comme sacrées les plantes du Nil, ont trouvé dans la fleur du lotus le principe de leur vaste système ornemental. Les Chinois, les Japonais et les Indiens copièrent les belles fleurs et les oiseaux aux couleurs éclatantes de l'Asie orientale, et les adaptèrent, d'une manière digne d'admiration, à la décoration de la céramique, des étoffes, des laques et des métaux.

Il y a déjà bien des années qu'étudiant les travaux de *pulvisculus aureus* conservés au Musée Grégorien, au Musée Britannique, et dans la collection Campana, au Louvre, je me demandais quel avait pu être le type original et naturel dont les Phéniciens, et ensuite les Étrusques, s'étaient inspirés dans la disposition de leurs granulés d'or. Mais ayant examiné récemment un livre important sur les échinidés fossiles, publié par les soins du gouvernement anglais, la vue des planches diverses représentant les espèces des *Diademiae* et *Pseudodiademiae,* variétés d'oursins qui abondent sur les côtes de la Méditerranée, me donna du premier coup la solution certaine du problème. En effet, il est très-naturel que les premiers habitants des rivages de la Méditerranée, errant sur les grèves, aient admiré la beauté des coquilles teintes de couleurs variées, des tests calcaires des oursins, couverts de dessins géométriques pointillés en relief, des ramuscules de corail et des madrépores qui jonchaient le sable après les tempêtes ou se prenaient dans les mailles des filets pendant la pêche. Et il est encore plus naturel que leurs femmes se soient ornées d'abord de ces productions marines, telles qu'elles les trouvaient, puis que les orfèvres les aient reproduites, imitant avec des granulés sur les joyaux leurs rugosités et leurs lignes harmonieuses. Le trésor découvert à Mycènes par le docteur Schliemann contient une nombreuse série de petits disques d'or ciselés, de style extrêmement ancien, sur lesquels on voit représentés des poulpes, des astéries ou étoiles de mer, des oursins, des ondes conventionnelles et des madrépores. Ce dernier fait confirme l'idée que je viens d'exprimer. Je laisse à d'autres de décider si ce système d'ornementation, qui a pour premier point de départ l'imitation des astéries, des diadémies et des méduses, n'a pas exercé son action sur le génie imaginatif des Grecs, quand ils ont créé les Néréides, les Tritons, les Hippocampes et tout un monde pélagien fantastique, et même quand ils ont évoqué des ondes azurées Amphitrite, Thétis et Galatée.

Le goût hellénique se montra sublime dans le travail de l'or comme dans toutes les branches des arts. En étudiant les merveilleux joyaux qui proviennent des nécropoles de la Grèce continentale, des îles et

des colonies de la Grande-Grèce et du Bosphore Cimmérien, l'on sent que des œuvres d'un dessin si pur et d'une tournure si noble ne pouvaient sortir que du sein d'une société qui avait pour idéal le culte du beau. Il faut noter la sobriété des lignes comme ce qui distingue avant tout les parures de l'école grecque. On dirait que les artistes ont compris toute la responsabilité qu'ils assumaient en couvrant un beau cou, même d'un collier léger, et en ceignant de serpents ou de nœuds de la plus parfaite élégance les bras blancs des jeunes filles d'Athènes ou de Tanagra. Les orfèvres étrusques, bien que dignes de leur renommée, n'ont pas su avoir le même respect pour les formes humaines, non plus que ceux des temps romains et byzantins, ou ceux des autres écoles qui se sont succédé jusqu'à nos jours. Toutes celles-ci, au contraire, ont paru chercher la somptuosité plutôt que la véritable élégance artistique. Il suffit d'examiner les peintures et les sculptures étrusques ou romaines, les mosaïques byzantines, et tous ces vrais « harnais de chevaux » dont le Moyen-Age affublait les empereurs et les impératrices, les dignitaires de l'Église et les hauts barons féodaux; il suffit de regarder les images que nous en offrent en foule les enluminures des manuscrits du IX^e^ au XVI^e^ siècle, ou les portraits pompeux exécutés par les peintres du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècle, dans lesquels les personnages apparaissent surchargés de joyaux de toute forme; il suffit enfin de s'arrêter devant les vitrines de nombreux bijoutiers de nos jours, aussi bien en Italie qu'ailleurs, pour se faire une idée des tourments auxquels la vanité, aidée du mauvais goût et de la soif du gain, a pu et peut encore condamner les femmes.

Parmi les prodigieuses collections de produits industriels de l'Inde, que S. A. le Prince de Galles avait exposées l'année dernière au Champ-de-Mars, il y avait une série qui méritait tout spécialement l'attention, c'était celle des bijoux des diverses populations de ces contrées. C'est avec un véritable étonnement que dans beaucoup de ces joyaux on constatait la reproduction exacte de certains types helléniques, familiers à quiconque a étudié, même superficiellement, l'art antique. Mais ce fait devient parfaitement explicable si l'on tient compte de l'influence qu'ont exercée sur l'art indien les conquêtes d'Alexandre et

On sait qu'Aphrodite naquit de l'écume (ἀφρὸς) des flots (1). Mais ce qui est beaucoup moins connu, c'est qu'Éros, considéré ordinairement comme le fils d'Aphrodite et d'Arès (2), recueillit, au moment de sa sortie des flots, la déesse née des ondes. Les anciens connaissaient un Éros qu'ils plaçaient parmi les êtres primitifs de la cosmogonie, et qu'ils regardaient comme un des dieux primordiaux (3). Il était fils de la Nuit, d'après Hésiode (4); d'après le poëte Olen (5), sa mère s'appelait Ilithyie.

Pausanias (6), en décrivant les sculptures et les peintures du trône de Jupiter à Olympie, dit que, sur la base, Phidias avait figuré dans un bas-relief en or une réunion de divinités; on y voyait *Éros recevant Aphrodite sortant de la mer*, Ἔρως ἐστὶν ἐκ θαλάσσης Ἀφροδίτην ἀνιοῦσαν ὑποδεχόμενος (7).

Il y a un demi-siècle environ, Théodore Panofka (8), avec la connaissance profonde des monuments, connaissance que cet éminent archéologue possédait à un très-haut degré, avec cette sûreté de coup d'œil qui le distinguait, a donné l'explication d'un groupe de bronze, conservé à la Galerie de Florence (9). Ce groupe d'un style sévère représente Éros nu et ailé, tenant dans ses bras et des deux mains la petite Aphrodite, sous la forme d'une enfant couverte de vêtements, les pieds nus, la tête ceinte d'une couronne radiée, levant les deux bras étendus et portant les regards vers le ciel.

C'est en s'appuyant sur le sens du verbe ὑποδέχομαι, et en rappelant la composition de Phidias, que Panofka a expliqué ce groupe. Aphrodite retirée des flots et reçue dans les bras d'Éros occupait le centre du bas-relief. En suivant de gauche à droite, on voyait d'abord Hélios monté dans son char, Zeus et Héra, Charis, Hermès et Hestia. Au centre, comme je viens de le dire, était le groupe d'Éros recevant dans ses bras Aphrodite, et Pitho offrant une couronne à la déesse. A droite se présentaient Apollon et Artémis, Athéné et Héraclès, Amphitrite et Posidon. Séléné, montée sur un cheval, terminait cette série de divinités.

(1) Hesiod., *Theogon.*, 190. Cf. Plat., *Cratyl.*, p. 51, ed. Bekker.

(2) Cic., *De nat. Deorum*, III. 23; Schol. *ad* Apoll. Rhod., *Argon*, III, 26.

(3) Hesiod., *Theogon.*, 120.

(4) *L. cit.*, 123.

(5) *Ap.* Pausan., IX, 27, 2.

(6) V, 11, 3.

(7) Dans le temple de Posidon à Corinthe, on voyait un char de bronze monté par Posidon et Amphitrite; sur la base de ce monument, consacré par Hérode Atticus, on avait figuré aussi la naissance d'Aphrodite sortant de la mer, Θάλασσα ἀνίχουσα Ἀφροδίτην παῖδα. Pausan., II, 1, 6.

(8) *Annales de l'Inst. arch.*, t. II, 1830, p. 320 et suiv.

(9) *Ann.*, *l. cit.*, tav. d'agg., L, nº 1. Cf. Gori, *Mus. etruscum*, t. I, pl. XXXVIII; Winckelmann, *Mon. ined.*, nº 39; Zannoni, *Galleria di Firenze*, t. I, pl. XXIV; Raoul-Rochette, *Mon. inédits*, pl. XLII.

Quatremère de Quincy (1) a proposé une restitution, dans le goût qui régnait à l'époque où il écrivait. Aphrodite y paraît nue, planant au-dessus des flots et tenant des deux mains un voile enflé par le vent et qui s'élève au-dessus de sa tête; à gauche Éros ailé s'avance vers la déesse; à droite Pitho assise lui offre une couronne. Gerhard, en 1840 (2), a donné une meilleure restitution de l'ensemble du bas-relief qui décorait la base du trône de Jupiter à Olympie. Le groupe du centre est peut-être ce qu'il y a de moins heureux dans cet essai de restitution. On y voit Aphrodite accroupie sortant d'une coquille bivalve (3), à droite Éros qui s'approche de la déesse en volant, à gauche Pitho qui va lui poser une couronne sur la tête (4).

On doit aussi rapprocher de la composition de Phidias le dessin d'un sarcophage, tiré du précieux manuscrit de Pighius conservé à la Bibliothèque royale de Berlin. On y voit, à côté de la naissance de Pandore, celle d'Aphrodite, couchée sur le rivage à côté de l'Océan, figuré au milieu des flots sous la forme d'un vieillard à longue barbe et dont le corps se termine en queue de poisson. La fille des ondes est nue; un grand voile enflé par le vent s'élève au-dessus de sa tête. Éros, soutenu dans les airs par ses grandes ailes, s'approche en volant et tend à la déesse la main gauche, qu'elle saisit. Derrière ce groupe, à droite, on voit Pitho ailée assise sur un rocher (5).

L'explication donnée par Panofka du groupe de bronze de Florence est certaine; elle est fondée sur des faits positifs, sur une étude sûre

(1) *Jupiter Olympien*, pl. xv et p. 303.

(2) *Über die Zwölf Götter Griechenlands*, pl. iii, 2, extrait des *Mémoires de l'Académie royale de Berlin*. Cf. *Gesammelte akademische Abhandlungen und kleine Schriften*, pl. xvii.

(3) Des statuettes en terre cuite représentent Aphrodite sortant d'une coquille: Panofka, *Terracotten des K. Museums zu Berlin*, pl. xvii et xviii, Berlin, 1842; mon *Cat. Durand*, n^os 1625 et 1626.

(4) Quant à introduire Héphæstos dans cette composition, comme l'a proposé M. H. Brunn (*Bull. de l'Inst. arch.*, 1849, p. 74; *Arch. Zeitung*, 1849, *Anzeiger*, p. 34*; *Geschichte der griechischen Künstler*, t. I, p. 174 et suiv.), je ne saurais partager cette manière de voir. Le quadrige du Soleil faisant pendant au cheval sur lequel était montée la Lune, suffisait pour ne placer que six divinités à gauche, tandis qu'à droite il y en avait sept. L'harmonie et la symétrie se trouvaient parfaitement observées. M. Brunn lui-même (*Bullet.*, *l. cit.*, p. 75), tout en faisant des observations fort ingénieuses sur le parallélisme des groupes de divinités, s'aperçoit ensuite que l'adjonction d'Héphæstos dérange la symétrie de la composition et propose de représenter Séléné dans un bige répondant au quadrige d'Hélios. Mais rien n'autorise, dans le texte de Pausanias, cette substitution d'un bige au cheval de Séléné. Qu'on se rappelle le célèbre cratère de la collection Blacas, aujourd'hui au Musée Britannique, où l'on voit Séléné voilée à cheval, disparaissant derrière les montagnes, à l'approche de la lumière du jour: Panofka, *Musée Blacas*, pl. xvii et xviii, et l'*Élite des mon. céramograph.*, t. II, pl. cxi et cxii. Je ne puis pas non plus admettre le changement de place de Jupiter et de Junon dans la restitution de Gerhard. Il suffit, comme l'a proposé Welcker (*Zeitschrift für alt. Kunst*, p. 551), de faire une légère correction au texte de Pausanias et de lire παρὰ δὲ αὐτὴν Χάρις, au lieu de παρὰ δὲ αὐτήν.

(5) *Arch. Zeitung*, 1850, pl. xvii, et p. 183, où Panofka a cité des représentations de Pitho ailée.

des monuments de l'antiquité. Et même une particularité qui a échappé au savant archéologue, vient confirmer cette ingénieuse explication : ce sont les cheveux relevés et mouillés d'Éros. Seulement, il est à croire que dans le bas-relief qui ornait la base du trône de Jupiter à Olympie, le sujet de la naissance d'Aphrodite avait été autrement conçu. Et ici la petite plaque d'argent, reproduite dans notre pl. 19, peut nous guider et nous fournir un motif de restitution plus convenable que le groupe de ronde bosse de Florence. En effet, cette composition se prête mieux à un bas-relief. On peut supposer que Pitho se tenait debout à droite, et offrait une couronne à la déesse née des flots. Quoi qu'il en soit, je crois que l'intéressant petit monument que nous publions ici mérite l'attention des savants qui ont étudié les riches compositions dont Phidias avait décoré le trône de son Jupiter Olympien.

J. de WITTE.

QUELQUES POINTS RELATIFS AUX VASES ÉTRUSQUES

DE TERRE NOIRE.

A M. François Lenormant.

Cher Monsieur,

J'ai lu avec un grand intérêt votre premier Mémoire sur *Les vases étrusques de terre noire*, et j'en attends impatiemment la suite. A mon avis, on ne pouvait pas mieux ni plus complétement traiter la question, dans l'état actuel de la science. Vous posez les vrais fondements de l'étude de cette classe de monuments, jusqu'ici trop négligée, et par là vous jetez de la manière la plus heureuse une nouvelle lumière sur l'histoire de l'art et de la civilisation même des Étrusques. Je souscris des deux mains à toutes vos conclusions et j'applaudis à l'entrée magistrale que vous venez de faire dans le domaine de notre archéologie italique, dont jusqu'ici vous vous étiez tenu un peu à l'écart. Laissez-moi seulement vous soumettre quelques observations critiques sur certains points de détail. Le caractère secondaire des faits sur lesquels portent ces observations montrera d'ailleurs combien vous avez vu juste sur toutes les grandes lignes du sujet.

En énumérant les lieux où se trouvent les vases *di bucchero nero*, vous

comptez en première ligne Volterra (1). C'est à M. Dennis (2) que vous empruntez ce renseignement. Mais il remonte à une époque où l'on ne savait pas encore distinguer les deux classes, pourtant bien différentes, des vases de terre noire proprement dite, sans vernis, et des vases étrusco-campaniens à vernis noir brillant. En réalité, je ne connais aucune trouvaille de poteries de terre proprement noire à Volterra, et le dire de M. Dennis doit s'appliquer aux céramiques étrusco-campaniennes, dont un des principaux foyers de fabrication fut certainement sur le territoire de Volaterrae.

Pour le territoire de Clusium (Chiusi) et de Volsinium (Orvieto), vous placez le centre de l'industrie du *bucchero nero* à Ficulle, localité située à égale distance de ces deux villes. Je ne saurais admettre votre étymologie pour le nom de cette localité, et quand elle serait exacte, elle y prouverait seulement l'existence d'ateliers de poterie romaine, car *figulinae* (d'où dérive l'appellation de Figline donnée à plusieurs lieux de l'Italie) est un terme purement latin, que nous n'avons aucune raison de croire étrusque. Mais le nom de Ficulle nous offre manifestement une terminaison italique bien connue, *ula, ulae* ou *ullae*, correspondant à la terminaison *ulum* des Latins, que nous trouvons dans les noms géographiques de l'Étrurie, *Faesulae, Rosellae,* de même que dans ceux de beaucoup de localités du Latium et de la Sabine. Je crois, pour ma part, qu'il faut assimiler Ficulle à *Ficulnea*, dérivé de *ficus*, dont le caractère italique est incontestable. Quant aux vestiges de fours et aux déchets de fabrique des vases de terre noire, dont vous signalez l'existence à Ficulle, je n'en avais pas entendu parler, et je m'occuperai de vérifier le fait, car je ne connaissais jusqu'ici dans cet endroit que des trouvailles de briques portant des estampilles de l'époque impériale (3).

Je suis pleinement persuadé, comme vous, que les vases de terre noire sont la poterie nationale de l'Étrurie indépendante et lui ont été exclusivement propres. Les deux ou trois faits que l'on a allégués à l'encontre, et qui ne sont pas tous certains, ne me paraissent pas de nature à démentir cette opinion. Vous avez aussi parfaitement démontré que ces vases sont une continuation et un perfectionnement de la céramique italiote primitive, ce que déjà moi-même j'avais essayé de mettre en lumière par mon classement des vases du Musée Étrusque de Florence, au temps où j'en étais conservateur. Par malheur des mains inexpérimentées ont

(1) *Gazette archéologique*, 1879, p. 102.

(2) *Cities and cemeteries of Etruria*, 1re édition, t. II, p. 203.

(3) Je n'ai pas eu personnellement l'occasion d'étudier la localité de Ficulle; mais le fait que j'ai avancé à son endroit m'a été affirmé par des personnes en qui j'ai une entière confiance, entre autres mon ami M. Angelo De Gubernatis. Il y a plus. Je possède des poteries de terre noire, avec des fragments de moules et quelques estampilles de terre servant à décorer ces poteries, qui m'ont été données comme formellement trouvées à Ficulle.

(Fr. Lenormant).

depuis bouleversé ce classement, et il a fallu la rare sûreté de votre coup d'œil pour en retrouver les éléments dans cette confusion, après quelques séances passées dans les salles du Musée, où seulement semblable étude pouvait être faite, et non ailleurs.

Il est certain que la clef de la transition entre les deux classes de poteries sera fournie, comme vous l'avez indiqué, par une étude plus approfondie et plus scientifique qu'on ne l'a faite jusqu'ici des tombeaux primitifs de Chiusi, dits *a piccolo pozzo*. C'est bien dans les tombeaux de l'époque suivante, dits *sepolcri a gran pozzo*, *a ziro* ou *ad orcio*, que l'on rencontre les premiers vases de *bucchero nero* réellement caractérisé, ce qui donne à ces sépultures la marque proprement étrusque. Le fait, sur lequel je joins mon témoignage au vôtre, me paraît capital comme élément de la détermination de l'état de civilisation des navigateurs étrusques ou tyrrhéniens, quand ils commencèrent à pénétrer dans l'intérieur des terres et à y établir leur domination, ainsi que du temps où se produisirent ces événements. Car, pour ma part, je suis fermement convaincu que c'est par la voie de mer que les Étrusques sont venus d'Orient en Italie et que leurs premiers établissements se sont formés sur la côte, entre les bouches de la Fiora et celles du Tibre. Mais ce n'est pas ici le lieu de discuter cette difficile question, qui réclamerait de trop longs développements.

Une étude meilleure et plus suivie des *sepolcri a ziro* ou *ad orcio* de Chiusi est, du reste, tout à fait nécessaire pour mieux saisir le passage de ce mode de sépulture aux tombeaux dits *a camera*, qui semblent avoir été le partage des familles les plus riches et les plus distinguées. Jusqu'ici on ne connaît qu'en gros la succession des deux sortes de tombes, que vous avez parfaitement caractérisée, tout en n'ayant pu passer que peu de temps à Chiusi pour vous en rendre compte. Ainsi que vous l'avez dit, c'est bien dans les *sepolcri a camera* que commencent à apparaître les terres noires à relief. Pour tous ces faits de chronologie du mobilier des sépultures de l'antique Clusium, j'admire la sûreté avec laquelle vous avez su prendre vos informations et discerner le vrai du faux dans les dires des *scavatori*.

Pour la question de l'époque où cessa la fabrication des poteries de terre noire, vous avez parfaitement raison de trouver une donnée décisive dans la comparaison des objets qui se trouvent habituellement dans les deux nécropoles de Volsinium vetus (Orvieto) et de Volsinium novum (Bolsena). On ne peut mieux définir que vous ne l'avez fait l'opposition profonde de la nature du mobilier sépulcral entre les deux localités. Cependant, par rapport à la nécropole d'Orvieto, je dois ajouter un fait dont vous ne semblez pas avoir connaissance. Depuis que vous l'avez visitée, à l'automne de 1876, M. l'ingénieur R. Mancini y a découvert, dans quelques rares tombes appartenant aux derniers temps de l'existence de la cité, un fort petit nombre de vases étrusco-campaniens à vernis noir brillant. Et en effet la

destruction de Volsinium n'eut lieu qu'en 490 de Rome, c'est-à-dire postérieurement à l'introduction en Étrurie des procédés de la céramique campanienne à reliefs. Le fait que je vous signale vient donc confirmer ma théorie sur l'époque où la fabrication des vases étrusco-campaniens supplanta celle des terres noires, théorie amplement confirmée par vos propres observations.

Il est vrai que la production des *buccheri neri* ne cessa pas brusquement dans la seconde moitié du v[e] siècle de Rome, et surtout que sa disparition n'eut pas lieu en même temps dans toutes les localités. Mais certainement, au temps de la première Guerre Punique, cette grande révolution dans l'industrie céramique étrusque était pleinement consommée. Il faut donc tenir pour formellement erronée l'assertion de M. Birch (1) sur la découverte qui aurait été faite à Chiusi de vases de terre noire avec des urnes d'albâtre à bas-reliefs. Elle repose certainement sur un renseignement inexact et dont le savant auteur aurait mieux contrôlé l'origine si l'on s'était déjà rendu, à l'époque où il écrivait, bien compte de l'importance majeure et de l'invraisemblance du fait. C'est par une erreur du même genre que, tout récemment, M. Fiorelli, d'après un rapport inexact, a signalé (2) la trouvaille de poteries de terre noire dans les mêmes tombeaux que des tuiles à inscriptions étrusques tracées en graffito, lesquelles appartiennent au vi[e] et au vii[e] siècle de Rome. Surpris du fait, je me suis rendu sur les lieux pour le vérifier, et j'ai constaté que l'on avait confondu les objets de tombes d'époques diverses, formant deux strates superposées. Il arrive très-fréquemment dans les nécropoles étrusques qu'au-dessus des anciens tombeaux *a camera*, creusés profondément dans le sol, on a établi plus tard une nouvelle couche de sépultures, caractérisées par les tuiles inscrites et les petites urnes cinéraires de terre cuite, à bas-reliefs, objets qui sont toujours postérieurs à la seconde Guerre Punique et descendent jusqu'au temps de la Guerre Sociale. Rien de plus fréquent, lorsque les fouilles sont mal faites, sans surveillance scientifique sérieuse, — rien de plus fréquent, dis-je, que de voir confondre pêle-mêle les monuments provenant des deux couches de sépultures, que séparent dans le temps plusieurs siècles d'intervalle. C'est uniquement d'après des renseignements inexacts de ce genre, auxquels il a eu le tort d'attacher trop de foi, que le savant M. Brunn a cru pouvoir prolonger l'usage des vases peints jusqu'à l'époque de Sylla.

Monte San-Savino, 20 juillet 1879.

G.-F. GAMURRINI.

(1) *History of ancient pottery*, 1[re] édit., t. II, p. 209.

(2) *Relazione degli scavi*, 1876, p. 52.

LA CHASSE DE L'HERCULE ASSYRIEN.

Tacite (1) donne de curieux détails sur le culte que l'on rendait encore de son temps à l'Hercule assyrien dans le voisinage de Ninive. *Interea Gotarzes, apud montem, cui nomen Sambulos, vota diis loci suscipiebat, praecipua religione Herculi qui, tempore stato, per quietem monet sacerdotes, ut templum juxta equos venatui adornatos sistant. Equi ubi pharetras telis onustas accepere per saltus vagi, nocte denique vacuis pharetris multo cum anhelitu redeunt.*

Cet usage, conservé sous les Parthes, remontait à l'époque assyrienne. Il me semble en effet, comme à M. Fr. Lenormant (2), impossible de ne pas appliquer le passage de Tacite à l'interprétation du cylindre assyrien en chalcédoine saphirine faisant partie des collections du Musée Britannique (3), dont le cliché placé en tête de cet article reproduit le sujet. On y voit, en effet, un dieu à cheval qui poursuit des cerfs et des bouquetins : c'est la chasse de l'Hercule assyrien sur le mont Sambulos. Le caractère divin du chasseur ne saurait être ici douteux, puisqu'un personnage le contemple dans une attitude d'adoration, et que dans le champ de la pierre sont répartis un grand nombre de symboles sacrés, l'emblème bien connu de la divinité suprême, le disque rayonnant du soleil (Schamasch), le croissant de la Lune (Schin), le foudre du dieu Ramman, les globules qui représentent toujours dans leur groupement, sur les monuments de ce genre, les sept étoiles de la Grande Ourse, enfin la sorte de haste à la hampe allongée que surmonte un grand fer de forme triangulaire, symbole dont la signification n'est pas encore connue, mais qui se dresse très-habituellement devant l'adorateur dans les intailles du plat des cônes babyloniens.

Dans d'autres cas, il y a lieu d'hésiter, quand les cylindres nous montrent un

(1) *Annal.*, XII, 13.

(2) *Essai de commentaire des fragments cosmogoniques de Bérose*, p. 111.

(3) Cullimore, *Oriental cylinders*, n° 21; Lajard, *Culte de Mithra*, pl. XXIX, n° 5.

chasseur à cheval, sans attributs divins caractéristiques, qui attaque un lion (1) ou poursuit un cerf (2). Il est possible, en effet, qu'on ait alors affaire à de simples épisodes des chasses royales, si souvent retracées dans les bas-reliefs assyriens, bien que les sujets des cylindres soient en général religieux, et que, dans les scènes de chasse des bas-reliefs, le roi soit toujours en char ou à pied, jamais à cheval. Mais le doute cesse de nouveau en présence d'un cylindre en chalcédoine blanche du Cabinet des médailles de Paris (3), où un astre, marque caractéristique du dieu planétaire, accompagne la tête du chasseur, monté dans un char et tenant l'arc à la main. L'on sait, en effet, que l'Hercule assyrien, après avoir été originairement une

personnification solaire (4), était devenu le dieu de la planète Saturne (5), en vertu de la conception astrologique qui faisait appeler cette planète par les Chaldéens « astre du soleil (6). »

C'est avec intention que j'emploie pour désigner ce dieu le nom anciennement consacré d'« Hercule assyrien », au lieu de chercher à lui appliquer une dénomination de la langue assyrienne. On connaît, en effet, depuis longtemps le complexe idéographique de trois caractères qui représente le nom de ce dieu dans les textes cunéiformes ; mais la lecture en reste lettre absolument close. En effet, jusqu'à présent on n'a relevé aucune variante phonétique de ce nom, et il ne figure non plus dans la composition d'aucun nom propre royal dont nous ayons une transcription hébraïque ou grecque qui puisse nous servir de guide (7). Ce qui est seulement

(1) Lajard, *Culte de Mithra*, pl. XXV, n° 7. Ce précieux cylindre, qui appartient au Musée Britannique, est d'origine médique, comme le prouve l'inscription cunéiforme qui en accompagne le sujet.

(2) Lajard, *Culte de Mithra*, pl. XLII, n° 1.

(3) Lajard, pl. XXIX, n° 4.

(4) Fr. Lenormant, *Essai de commentaire de Bérose*, p. 114; *Les dieux de Babylone et de l'Assyrie*, p. 23 et s.

(5) Sir Henry Rawlinson, dans le tome Ier de l'Hérodote anglais de son frère G. Rawlinson, p. 509 et suiv.

(6) Diod. Sic., II, 30; Simplic., *De cœlo*, II, p. 499; Hygin., *Poet. astron.*, II, 42; Papyrus grec astronomique du Louvre, *Notices et extraits des manuscrits*, t. XVIII, p. 54; voy. Th. H. Martin, *Theonis Smyrn. Platon. liber de astronomia*, p. 88.

(7) Le nom royal *Tuklat-abal-ésar*, transcrit dans la Bible תגלת פלאסר, signifie « adoration du fils du firmament. » Ce « Fils du firmament » est notre Hercule assyrien, mais désigné par une épithète qui se rapporte à sa qualité de fils du dieu Anou, au lieu de l'être par son nom propre. Notons ici en passant que les trois dieux de la

certain, c'est que les deux lectures jusqu'ici proposées par les assyriologues pour l'appellation de l'Hercule assyrien sont fausses et doivent être rejetées.

On a d'abord nommé ce dieu Ninip, en transcrivant d'après leurs valeurs de phonétiques ordinaires les deux signes qui, joints au déterminatif aphone de « dieu », constituent le complexe idéographique employé pour le désigner. Ç'a été la dénomination adoptée lors des premiers déchiffrements cunéiformes, et quelques savants, comme M. Friedrich Delitzsch, la maintiennent encore provisoirement, faute d'en connaître une meilleure. Mais il est établi depuis longtemps, et admis de tous, que cette lecture est philologiquement insoutenable, même en accadien, où la seule forme admissible pour la transcription du complexe idéographique désignant l'Hercule assyrien serait, non point *Nin-ip*, mais *Nin-dara* ou plutôt *Nin-uras*. La mention d'un dieu Ninip, que l'on avait cru trouver dans le Talmud de Babylone (1), n'a certainement pas un tel sens. Quand le texte talmudique dit כלנה זו נפר נינפי, il n'indique pas que la Kalnoh de la Bible « est Niffer du dieu Ninip », d'autant plus que le dieu local de Nipour-Niffer n'était pas notre Hercule, mais Bel ; le passage signifie que cette ville, au moment de la rédaction du Talmud, portait aussi le nom grec de Νύμφη ou Νυμφαῖα, très-exactement reproduit en נינפי (2).

A la lecture Ninip, reconnue fausse, M. Oppert (3) et M. Fr. Lenormant (4) ont ensuite proposé de substituer la lecture Adar, qui a été acceptée sans un examen suffisant par M. Schrader (5) et M. Sayce. Cette lecture est absolument arbitraire, et les arguments sur lesquels M. Lenormant a essayé de l'étayer sont dénués de toute valeur ; ils renferment même des erreurs graves. L'impartialité si bien connue de ce savant me permettra de le dire franchement, dans un recueil à la direction duquel il a part ; et j'ajouterai même qu'il ne reproduirait plus ces arguments, aujourd'hui qu'il est devenu l'un des maîtres incontestés de la science assyriologique, où il n'était qu'un débutant en 1871. Il n'y a dans la réalité aucune raison plausible à invoquer pour lire Adar le nom de l'Hercule assyrien ; bien au contraire, on peut

Triade suprême de la religion chaldéo-assyrienne reçoivent les appellations accadiennes ou sumériennes de *É-sar*, « Demeure du firmament, » *É-kur*, « Demeure de la terre », et *É-a*. « Demeure des eaux. » Les deux premiers sont appelés plus habituellement en accadien Ana et Moul-ge, en assyrien Anou et Bel ; le troisième n'est jamais nommé que Ea. Les trois appellations mystiques que je viens de signaler ont une très-haute portée ; elles prouvent, en effet, que les dieux qui les reçoivent ne président pas seulement aux trois zones de l'univers, comme a dit M. Fr. Lenormant (*Die Magie und Wahrsagekunst der Chaldæer*, p. 166 et s.), mais qu'ils sont ces zones elles-mêmes dans leur réalité matérielle. C'est la conception que M. Girard de Rialle (*Mythologie comparée*, chap. I, X et XV) appelle excellemment le degré supérieur du fétichisme, l'adoration des grands milieux cosmiques.

(1) *Yoma*, fol. 10, a.

(2) Voy. Neubauer, *Géographie du Talmud*, p. 346.

(3) *La chronologie biblique fixée par les éclipses des inscriptions cunéiformes* (Paris, 1869), p. 13.

(4) *Essai de commentaire des fragments de Bérose*, p. 106 et suiv.

(5) *Die assyrisch-babylonischen Keilinschriften*, p. 180 et suiv.

démontrer d'une manière formelle que ce nom ne saurait appartenir qu'à un tout autre personnage du panthéon assyro-babylonien. La seule mention certaine d'un dieu Adar dans ce panthéon (1) est fournie par le passage biblique qui parle de אדר־מלך, « Adar le roi » comme étant la principale divinité des gens de Sepharvaïm = Sippara transportés par les rois d'Assyrie dans le pays de Samarie (2). Je n'ose même pas en rapprocher l'appellation du אדרמלך, fils de Sennachérib (3), car אדרמלך, comme nom propre d'homme, se retrouve aussi dans les inscriptions phéniciennes (4), où la comparaison avec le parallèle אדרבעל (5) établit que אדר est l'élément verbal et מלך, comme בעל, l'élément emprunté à l'onomastique divine (6). Nous connaissons très-complétement, par les inscriptions cunéiformes, quel était le culte de Sippara. Notre Hercule assyrien n'y était pas adoré, et toute la religion locale roulait sur l'adoration du dieu-soleil Schamasch et de son épouse Anounit, en l'honneur desquels la ville se divisait en deux parties (7), « Sippara de Schamasch » et « Sippara d'Anounit » (8). Ce couple de Schamasch et de Anounit ou Anoun est exactement représenté par celui de אדרמלך et ענמלך (pour ענגמלך),

(1) C'est tout à fait à tort que M. W. Baudissin (*Studien zur semitischen Religionsgeschichte*, t. I, p. 309-313) s'est efforcé de prouver que l'on devait lire הדד au lieu de הדר, comme appellation du grand dieu de la Syrie araméenne, dans les noms propres des rois de Damas cités par la Bible et sur quelques monuments. La lecture הדד, confirmée par les transcriptions Ἄδωδος du Sanchoniathon de Philon de Byblos (p. 34, ed. Orelli), Ἄδαδος de Josèphe (*Ant. jud.*, IX, 4, 6), *Adadus* de Pline (*Hist. nat*, XXXVII, 11, 71) et *Adad* de Macrobe (*Saturn.*, I, 23), a été définitivement rendue certaine par les excellentes observations de M. Schrader (*Keilinschriften und Geschichtsforschung*, p. 538), qui a trouvé le nom de ce dieu dans des textes assyriens, écrit *Daddu*, דד, comme dans le nom propre biblique חן־דד (Esdr., III, 9; Nehem., III, 18) pour חן־הדד. Ce dieu *Daddu* est identique à *Rammanu*, ce qui nous rend compte du הדד־רמון de la Bible (Zachar., XII, 11). Quant à l'explication donnée par Macrobe (*loc. cit.*) du nom de Hadad : *ejus nominis interpretatio significat unus*, elle ne me semble pas aussi singulière ni aussi erronée qu'à M. Paul de Lagarde (*Hieronymi quaestiones hebraicae in libro Genescos*, p. 72; *Gesammelte Abhandlungen*, p. 238) et à M. W. Baudissin (*Studien zur semitischen Religionsgeschirhte*, t. I, p. 314 et suiv.). L'existence d'un ancien mot araméen הדד signifiant « un », parallèlement à אחד, me paraît prouvée par les expressions אהדדי, להדדי, מהדדי, דהדדי, « alternativement, tour à tour, l'un après l'autre, réciproquement », הדדי, בהדדי, « ensemble, l'un avec l'autre, l'un comme l'autre. »

Pour ce qui est du הדרן de Mabog ou Hiérapolis, dont parle l'Apologie de S. Méliton (*Spicileg. Solesm.*, t. II, p. XLIV; Renan, *Mém. de l'Acad. des Inscriptions*, nouv. sér., t. XXIII, 2e part., p. 325; *Corpus apologetarum*, ed. Otto, t. IX, p. 505), c'est un dieu tout différent, qui n'a rien à voir ni avec אדר, ni avec הדד. M. J. P. Six (*Numismatic chronicle*, nouv. sér., t. XVIII, p. 114 et 130) a établi son identité avec le Ἀδρανὸς de la Sicile (sur ce dernier. voy. Movers, *Die Phœnizier*, t. I, p. 340; Holm, *Geschichte Siciliens*, t. I, p. 94).

(2) II Reg., XVII, 31.

(3) Is., XXXVII, 38; II Reg., XIX, 37.

(4) *Carthag.* 134.

(5) *Hadrum.* 6.

(6) Cependant l'existence du culte d'un dieu אדר en Palestine paraît indiqué par les noms de lieux חצר אדר (Num., XXXIV, 4; abrégé en אדר dans Jos., XV, 3) et עטרות אדר (Jos., XVI, 5; XVIII, 13).

(7) De là la forme plurielle que la Bible donne au nom de cette ville, *Sépharvaïm*, « les Sippara. »

(8) Fr. Lenormant, *Essai de commentaire des fragments de Bérose*, p. 218 : Schrader, *Die Keilinschriften und das Alte Testament*, p 164 et suiv.

en l'honneur de qui les gens de Sippara, établis dans le royaume d'Israël, faisaient passer leurs enfants par le feu. Et l'on est conduit ainsi d'une manière invincible à conclure qu'Adar n'était pas le nom de l'Hercule chaldéo-assyrien, du prétendu Ninip, mais une seconde appellation de Schamasch.

Ici doit trouver sa place une observation que nous n'osons présenter qu'avec une grande réserve, en la soumettant au jugement des maîtres. Le principal temple de Schamasch-Adar à Sippara, celui dans lequel, comme dans le sanctuaire de Melqarth à Gadès (1), brûlait le feu perpétuel qui avait valu à cette ville l'appellation accadienne de *Aga-dhe-ki*, « le lieu de la flamme éternelle », le principal temple de Schamasch-Adar à Sippara portait un nom accadien, que nous rencontrons fréquemment dans les inscriptions cunéiformes, et qu'on lit habituellement *é-parra*. Mais les signes qui servent à l'orthographier sont aussi susceptibles de la lecture *é-udra*, qui voudrait dire « la demeure de Oudra », et donnerait pour le dieu-soleil un nom Oudra, dont אדר serait une transcription hébraïque fort naturelle. La coïncidence, si elle est fortuite, est bien singulière. Au cas où l'on reconnaîtrait l'exactitude de cette observation, l'on devrait en conclure qu'il faut admettre quelques exceptions à la loi de déchiffrement dont M. Fr. Lenormant a fait un des principaux leviers de sa reconstitution de la langue accadienne ou sumérienne (2), loi que M. Friedrich Delitzsch et ses disciples, en particulier M. Paul Haupt (3), poussent bien plus loin que le savant français, et à laquelle ils donnent une rigueur inflexible, qui arrive manifestement à l'exagération (4). Cette loi consiste à prendre, toutes les fois qu'un idéogramme, en dehors des suffixes de déclinaison et de conjugaison, est suivi d'un phonétique simple représentant une syllabe ouverte, ce phonétique comme représentant l'état de prolongation vocalique du mot par lequel on lisait l'idéogramme et déterminant l'articulation initiale de cette syllabe de prolongation, la consonne finale du mot. Si on doit lire, dans le nom du temple de Schamasch à Sippara, *udra* au lieu de *parra*, nous aurions un exemple formel de dérogation à cette loi, et M. Oppert serait justifié d'avoir soutenu (5) qu'elle souffre des exceptions, qu'on ne peut la prendre comme une clef qui ouvre tous les problèmes de la philologie accadienne ou sumérienne.

Quoi qu'il en soit, sur ce que pouvait être le nom indigène de l'Hercule assyro-babylonien, jusqu'à présent indéchiffré dans les textes cunéiformes, nous n'avons encore d'autre renseignement positif que la transcription grecque Σάνδων ou Σάνδης.

(1) Sil. Italic., III, 29.

(2) *La langue primitive de la Chaldée*, p. 56 et suiv.

(3) *Die sumerischen Familiengesetze*, Leipzig, 1879.

(4) Ainsi l'école de M. Friedrich Delitzsch nie l'existence de tout suffixe de dérivation en accadien ou sumérien, ne voulant voir que des formes de prolongation vocalique, là où l'on avait cru reconnaître des exemples de semblables suffixes.

(5) *Gœttingische gelehrte Anzeiger*, 1878, St. 33, n° 52.

Que Sandon soit réellement une appellation de la langue assyrienne transcrite en grec, le témoignage de Bérose (1) à ce sujet est trop formel pour permettre d'en douter, et c'est en vain que M. Edouard Meyer a récemment essayé de contester, dans un travail d'ailleurs plein d'érudition (2), cette donnée devenue classique pour la science depuis l'admirable mémoire d'Ottfried Müller, intitulé *Sandon und Sardanapal* (3). Ce nom entre d'ailleurs manifestement dans la composition de celui de Par-sondas, donné à notre Hercule assyrien dans le récit pseudo-historique, mais en réalité mythologique, de sa querelle avec Nannaros (le dieu Schin-Nannar), récit donné par Nicolas de Damas (4) et dont la première source pour les Grecs a été chez Ctésias (5). Sans doute le nom et le culte de l'Hercule Sandon ou Sandan se retrouvent aussi en Cilicie (6), en Lydie (7) et en Cappadoce (8), mais son importation dans ces contrées est un monument de l'antique influence exercée par l'Assyrie sur l'Asie-Mineure (9). Les cylindres que nous commentons viennent en apporter une nouvelle preuve, par l'identité de la manière dont celui du Musée Britannique figure le dieu assyrien, avec le type de représentation du héros Sandacos, fondateur mythique de Célendéris (10), sur les monnaies autonomes de cette ville (11); car Sandacos est bien sûrement une forme héroïque de Sandan (12).

Mais la forme assyrienne originale dont les Grecs ont fait Sandon ou Sandès reste inconnue pour nous. M. Oppert (13) a cru en retrouver le prototype dans une épithète quelquefois donnée à notre prétendu Adar ou Ninip (14), mais aussi à d'autres dieux, comme Nergal (15). Il la lisait, en effet, et la lit encore aujourd'hui (16) *çindannu*. Mais cette lecture est sûrement inexacte ; le mot est en réalité *dandannu*, « le très-puissant, le très-fort », forme en palpel de la racine דנן.

(1) *Ap.* Agath., *De reb. Justinian.*, II, 24, p. 62, éd. de Paris.

(2) *Zeitschrif der deutschen Morgenlændischen Gesellschaft*, t. XXXI, p. 736-740.

(3) Publié d'abord dans le tome III de la 1re série du *Rheinisches Museum* (1829), et réimprimé dans ses *Kleine deutsche Schriften*, t. II, p. 100-113.

(4) Fragm. 10, ed. C. Müller, *Fragm. historic. græc.*, t. III, p. 359-363.

(5) Athen., XII, p. 530.

(6) Ammian-Marcell., XIV, 8; Dio Chrysost., *Orat.* XXXIII, t. II, p. 1 et 23, ed. Reiske.

(7) J. Laurent. Lyd., *De magistrat.*, III, 64.

(8) Euseb. *ap.* Syncell., p. 133; voy Movers, *Die Phœnizier*, t. I, p. 460.

(9) Voy. Fr. Lenormant, *Essai de commentaire des fragments de Bérose*, p. 145-148.

(10) Apollodor., III, 14, 3; cf. Hesych., v. Κιν-ύρας.

(11) Panel, *Mémoires de Trévoux*, octobre 1737; Mionnet, *Descr. de méd. ant.*, t. III, p. 568 et suiv., nos 151-158; *Supplément*, t. VII, pl. VI, nos 1 et 2; R. Rochette, *Mém. de l'Acad. des Inscr.*, nouv. sér., t. XVII, 2e part., p. 247 et s.

(12) La dérivation de Sandacos de Sandan est purement assyrienne. Elle est parallèle à celle qui tire *sakkanakku*, *isakku* et *nisakku* de *sakanu*, *isu* et *nisu*, composant ces mots avec l'adjectif *akku*, *aggu*, « grand, puissant » : voy. Stan. Guyard, *Journal asiatique*, mai-juin 1879, p. 440.

(13) *Expédition en Mésopotamie*, t. II, p. 337.

(14) Obélisque de Nimroud, l. 10; Stèle de Schamschi-Ramman, col. 1, l. 20; Monolithe d'Asschour-naçir-abal, col. 1, l. 1.

(15) *Cuneif. inscr. of West. Asia*, t. III, pl. 38, 1, recto, l. 1.

(16) *Gœttingische gelehrte Anzeiger*, 1878, St. 33, p. 1045.

Il faut donc renoncer désormais aux appellations, inexactes et non justifiées, de Ninip et de Adar pour désigner l'Hercule assyrien. Le seul nom à lui donner est celui de Sandon, d'après la transcription grecque, jusqu'à ce que l'on découvre une variante phonétique, qui donne la lecture certaine du complexe idéographique sous lequel se dissimule jusqu'ici sa véritable appellation. C'est ainsi que l'on a très-sagement agi en appelant Mérodach, d'après la Bible, le dieu spécialement protecteur de Babylone, jusqu'à ce qu'on eût trouvé l'expression phonétique exacte de son nom, *Maruduku*.

Samuel HOFFNER.

LE DIEU GLYCON A NICOMÉDIE

ET L'ÉPOQUE OU CESSA SON CULTE.

Dans la dernière livraison de l'année 1878 de la *Gazette archéologique* (1), M. François Lenormant a consacré un intéressant article aux monuments du culte de Glycon, cette théophanie d'Esculape que le devin Alexandre d'Abonotichos en Paphlagonie prétendit avoir fait apparaître dans sa ville natale sous les Antonins, imposture qui obtint un moment un éclatant succès et constitue l'un des plus curieux épisodes de l'histoire religieuse du IIe siècle. « On ignore, dit le savant archéologue, comment finit le culte de Glycon, car il survécut à la mort d'Alexandre : son gendre, Rutilianus, ayant continué le service de l'oracle (2)... Ce culte ne semble pourtant pas s'être prolongé bien longtemps encore. »

M. Lenormant a négligé ici un groupe de monuments numismatiques, dont Cavedoni avait pourtant signalé l'importance et le rapport avec la question de la durée du culte de Glycon (3). Ce sont des monnaies de bronze de Nicomédie, aux têtes de Caracalla (4), de Plautille (5) et de Tranquilline (6), dont le revers nous offre l'image d'un serpent à tête humaine se dressant sur sa queue enroulée, exactement pareil à celui qu'une inscription désigne comme figurant Glycon sur les monnaies d'Abonotichos. Un serpent dans la même pose, mais sans tête humaine (7), se voit

(1) P. 179-183.

(2) Lucian, *Alexand.*, 60.

(3) *Bullet. de l'Inst. arch.*, 1840, p. 107-109.

(4) Mionnet, *Descr. de méd. ant.*, t. II, p. 473, no 344 ; *Suppl.*, t. V, p. 200, nos 1181 et 1182 ; Dumersan, *Descr. des médailles antiques de Allier de Hauteroche*, pl. XI, no 10.

(5) Mionnet, t. II, p. 474, no 348.

(6) Mionnet, *Suppl.*, t. V, p. 214, no 1270.

(7) On se rappelle que dans la numismatique d'Abonotichos le serpent Glycon n'a pas toujours la tête humaine, qu'Alexandre avait fabriquée avec des linges.

au revers d'autres monnaies de Nicomédie portant les effigies d'Antonin le Pieux (1) et de Diaduménien (2).

Lucien (3) nous apprend que la Bithynie était un des pays où la fraude d'Alexandre avait rencontré la plus facile créance, où son nouveau dieu compta bientôt le plus d'adorateurs. Aucune ville ne dut y être plus disposée que Nicomédie, qui était déjà, depuis son origine, un siége important du culte d'Esculape (4). L'image de ce dieu est fréquente sur les impériales grecques de Nicomédie (5), de même que celle d'Hygie accompagnée du serpent (6) ou bien tenant à la main le glaive de Memnon (7), que l'on conservait dans la ville (8) et auquel on attribuait des vertus curatives, miraculeuses, pareilles à celles de la lance d'Achille (9), de même aussi que la figure d'Athéné-Hygie, casquée, nourrissant le serpent (10). Ce serpent d'Asclépios, avec l'aigle de Zeus, jouait un rôle important dans les légendes relatives à la fondation de Nicomédie. Libanius (11) raconte que Nicomède I^er^, roi de Bithynie, hésitant encore sur l'emplacement précis à donner à la ville nouvelle qu'il voulait fonder, offrit un sacrifice ; au moment où il le terminait, apparurent un aigle et un serpent. L'aigle enleva du milieu des flammes la tête de la victime et alla se poser sur la colline que les dieux avaient choisie pour être le site

(1) Mionnet, t. II, p. 469, nº 321.

(2) Mionnet, *Suppl.*, t. V, p. 203, nº 1201.

(3) *Alexand.*, 18.

(4) Panofka, *Asklepios und die Asklepiaden* (extrait des Mémoires de l'Académie de Berlin pour 1845), p. 47.

Pourtant je ne saurais admettre, avec Panofka, qu'Asclépios ait jamais été surnommé Νικομήδης. La raison invoquée pour le prouver par le savant berlinois n'a aucune valeur. De ce que le nom d'un magistrat appelé Nicomède se lit sur une monnaie de Cos au type du serpent d'Esculape (Mionnet, *Suppl.*, t. VI, p. 576, nº 100), on ne saurait rien en induire pour un surnom de ce dieu, car le type en question est la marque monétaire constante de l'île, et on le trouve accompagné de bien d'autres noms de magistrats.

(5) Antonin le Pieux : Mionnet, t. II, p. 469, nº 320.

Marc-Aurèle : Mionnet, *Suppl.*, t. V, p. 181, nº 1059.

Caracalla : Mionnet, *Suppl.*, t. V, p. 196, nºs 1157 et 1158.

Alexandre Sévère : Mionnet, *Suppl.* t. V, p. 209, nº 1239.

Esculape, debout sur un vaisseau, apparaît dans la numismatique de Nicomédie au revers de la tête de Faustine la jeune : Mionnet, *Suppl.*, t. V, p. 185, nº 1085.

(6) Antonin le Pieux : Mionnet, *Suppl.*, t. V, p. 178, nº 1035.

Marc-Aurèle : Mionnet, *Suppl.*, t. V, p. 181, nº 1061.

Faustine la jeune : Mionnet, t. II, p. 470, nº 329.

Commode : Mionnet, *Suppl.*, t. V, p. 188, nº 1103.

Crispine : Mionnet, t. II, p. 472, nº 337.

Macrin : Mionnet, *Suppl.*, t. V, p. 202, nº 1197.

Alexandre Sévère : Mionnet, *Suppl.*, t. V, p. 210, nº 1242.

(7) Sous Septime Sévère : Mionnet, t. II, p. 472, nº 341.

(8) Pausan., III, 3, 6.

(9) Panofka, *Asklepios und die Asklepiaden*, p. 47.

Cavedoni (*Bullet. de l'Inst. arch.*, 1840, p. 109) a très-justement reconnu la figure de Memnon dans le type de quelques monnaies impériales de Nicomédie, où l'on voyait d'abord un Mars.

(10) Macrin : Mionnet, *Suppl.*, t. V, p. 202, nº 1194.

Julie Mamée : Mionnet, t. II, p. 475, nº 356.

(11) T. II, *Orat.*, VI, p. 203.

de Nicomédie, en même temps que le serpent s'enfonçait en terre à la base de la même colline. De là, dans la numismatique impériale de cette ville, les types de l'aigle avec le serpent (1), de l'empereur sacrifiant devant ces deux animaux (2), de la tête de taureau posée sur un autel devant lequel est un serpent (3), enfin de la ville personnifiée, la tête ceinte d'une couronne de tours, ayant le serpent à ses pieds (4). De là enfin ceux qui apparaissent avant qu'il ne fût question du devin Alexandre et de sa théophanie de Glycon, du même serpent d'Esculape, posé sur un autel (5), sur un vaisseau (6), ou s'enroulant à un palmier (7).

Le reptile du dieu de la médecine ne reçoit jamais une tête humaine sur les monuments de l'art, que lorsqu'il est Glycon. Les monnaies citées tout à l'heure me paraissent donc aussi décisives qu'elles l'ont semblé à Cavedoni, pour prouver que le serpent divin de Nicomédie fut identifié au dieu nouveau d'Abonotichos, dans la ferveur du culte de celui-ci. Et elles ne constituent pas la seule démonstration numismatique de l'influence profonde que le culte de Glycon exerça pendant un certain temps sur la religion locale de la cité bithynienne. L'inscription trouvée, il y a quelques années, sur les bords du Vardar (8), mentionne comme les dieux d'Alexandre, non plus un seul serpent, mais un serpent mâle et un serpent femelle, *Draco et Dracena*, lesquels apparaissent ensemble sur une monnaie d'Abonotichos, à l'effigie d'Antonin (9), où l'un des deux reptiles paraît siffler à l'oreille de l'autre. Sous le règne de Caracalla, ces deux serpents associés se montrent sur les espèces de Nicomédie, s'enroulant ensemble autour d'un trépied (10), ou bien flanquant des deux côtés l'image d'Esculape (11).

Mais, tout ceci donné, la monnaie à l'effigie de Tranquilline, avec le serpent à tête humaine, montre que, malgré les railleries de Lucien, le culte d'Esculape-Glycon ne s'éteignit pas aussi vite qu'on l'a cru, qu'à Nicomédie il se maintint au moins jusqu'au règne de Gordien le Pieux, époux de cette impératrice. En revanche, je ne saurais trouver, avec Panofka (12), un rapport avec le culte d'Esculape-Glycon

(1) Marc-Aurèle : Mionnet, t. II, p. 470, n° 328; *Suppl.*, t. V, p. 183, nos 1072 et 1073.

Commode : Mionnet, *Suppl.*, t. V, p. 190, nos 1116 et 1117; p. 191, n° 1120.

Alexandre Sévère : Mionnet, *Suppl.*, t. V, p. 208, n° 1229.

(2) Gordien le Pieux : Mionnet, t. II, p. 476, n° 359.

(3) Alexandre Sévère : Mionnet, *Suppl.*, t. V, p. 208, n° 1230.

(4) Maximin : Mionnet, *Suppl.*, t. V, p. 212, n° 1256.

(5) Domitien : Mionnet, *Suppl.*, t. V, p. 173, n° 1010.

Antonin le Pieux : Mionnet, *Suppl.*, t. V, p. 179, n° 1045.

(6) Domitien : Mionnet, *Suppl.*, t. V, p. 175, n° 1017.

(7) Faustine la jeune : Mionnet, *Suppl.*, t. V, p. 185, n° 1087.

(8) *Ephemeris epigraphica*, t. II, 4, p. 331 ; *Gazette archéologique*, 1878, p. 182.

(9) Mionnet, *Suppl.*, t. IV, p. 550, n° 4.

(10) Mionnet, *Suppl.*, t. V, p. 200, n° 1184.

(11) Mionnet, *Suppl.*, t. V, p. 200, n° 1183.

(12) *Asklepios und die Asklepiaden*, p. 48.

dans ce double fait que le type de l'image du dieu de la médecine se remarque à Pergame sur des monnaies signées du stratège P. Glyconianus, sous Commode (1), et du stratège C. Claudius Glyco Rufinianus, chevalier romain, sous Gordien le Pieux (2). Ce type est, en effet, habituel dans la numismatique impériale de Pergame, et s'y trouve avec la signature de beaucoup d'autres magistrats locaux.

Quant au nom de Γλύκων, donné à la théophanie du dieu à Abonotichos, il paraît avoir été de l'invention du devin Alexandre, et on n'en trouve pas de trace avant lui. Mais je crois que Cavedoni (3) et Panofka (4) ont été dans le vrai en y voyant un synonyme d'ἤπιος, l'épithète consacrée d'Asclépios (5), celle qui entre dans la composition de son nom même avec un premier élément ἀσκλ, que le Grand Étymologique explique par ἀσκελής (6), et où Tzetzès voit l'appellation d'un tyran d'Épidaure, Asclès, guéri par le dieu (7). Preller tient ἀσκλ comme étant le résultat d'une métathèse pour ἀλεξ, de ἄλκω, ἀλέξω (8). L'altération est un peu trop forte pour être admise, et l'on doit reconnaître que l'on n'a pas jusqu'ici trouvé d'étymologie grecque satisfaisante pour l'élément qui se combine avec ἤπιος dans Ascl-épios.

Léon FIVEL.

En publiant, dans un des derniers numéros de la *Revue archéologique* (9), un précieux fragment de statuette votive et iconique en pierre calcaire, découvert dans les ruines de Marathos de Phénicie, M. Renan m'a fait l'honneur de discuter les opinions que j'avais émises (10) au sujet de quelques-unes des statues du même caractère trouvées en Cypre, dans les décombres du temple d'Athiénau.

« Quel était, dit l'illustre académicien, le sens de ces statues iconiques, qui remplissaient évidemment les temples de Phénicie et de Cypre? Faut-il y voir, comme on l'a supposé, des séries de portraits de prêtres, qui auraient été continués pendant des siècles? Nous ne le croyons pas. Le personnage représenté dans ces statues nous paraît être l'auteur d'un vœu ou d'un sacrifice fait à la divinité du temple ; c'est le בעל הזבח, « le maître du sacrifice », selon l'expression des tarifs de Marseille et de Carthage. Le vœu, le sacrifice, étaient choses bien transitoires ; on pouvait craindre que la divinité ne les oubliât vite. Une inscription était déjà un moyen de

(1) Mionnet, t. II, p. 605, nº 600.

(2) Mionnet, t. II, p. 616, nº 655.

(3) *Bullet. de l'Inst. arch.*, 1840, p. 108.

(4) *Asklepios und die Asklepiaden*, p. 48.

(5) Lycophr., *Cassandr.*, 1054 ; Tzetz., *a. h. l.* ; Etym. Magn., v. ἀσκελής ; Panofka, *Asklepios und die Asklepiaden*, p. 4 ; Preller, *Griech. Mythol.*, 2e édit., t. I, p. 403 ; Welcker, *Griech. Gœtterlehre*, t. II, p. 735. Ἠπιόφρων : *Corp. inscr. graec.*, nº 511. — Ἠπιοδώτης : Orph., *Ad Mus.*, 37.

(6) *V.* ἀσκελής.

(7) Tzetz. *ad* Lycophr., *Cassandr.*, 1054. — Eustathe (*Ad Iliad.*, p. 463) appelle ce personnage Asclétos.

(8) *Griech. Mythol.*, 2e édit., t. I, p. 403.

(9) Juin 1879, p. 321-323, pl. XI.

(10) *Gazette archéologique*, 1878, p. 192-201.

rendre plus durable le souvenir du vœu. De là ces innombrables inscriptions votives qui constituent presque toute l'épigraphie phénicienne et qui, au temple de Rabbat-Tanit à Carthage, avaient pris un si prodigieux développement. Mais une statue était un mémento bien plus efficace encore. En se faisant représenter sous les yeux de la divinité dans l'acte même de l'accomplissement du vœu, on rappelait en quelque sorte sans cesse l'offrande qu'on lui avait faite et l'hommage qu'on lui avait rendu. Une telle idée est tout à fait conforme au caractère matérialiste et intéressé des cultes phéniciens, où le vœu est une sorte d'affaire, de compte en partie double, où l'on stipule bien nettement ce que l'on donne et où l'on tient essentiellement à être payé de retour. Ces statues iconiques des temples de Cypre et de Phénicie ne sont donc ni des statues de prêtres, ni de Vénus barbues : elles nous présentent l'image des hommes pieux qui vinrent successivement accomplir leur vœu devant la divinité et qui, pour que celle-ci ne l'oubliât, laissèrent devant elle leur image plus ou moins grande, plus ou moins soignée, en matière plus ou moins précieuse, selon que leurs moyens le leur permettaient. En tout cas, comme l'a fait remarquer M. E. de Chanot, ces images étaient réellement des portraits ; on cherchait à les faire ressemblantes, afin que le dieu fût bien fixé sur l'identité de la personne à qui il devait ses faveurs en retour du sacrifice offert. »

L'explication est lumineuse, et le motif particulier qui, dans le culte phénicien, multiplia d'une manière si remarquable les dédicaces de statues iconiques dans les temples, peut être considéré comme définitivement établi par ces remarques. J'y souscris d'autant plus volontiers qu'une semblable interprétation est celle que j'avais proposée en termes formels, mais sans la développer d'une manière aussi convaincante, pour la grande majorité des statues-portraits découvertes dans les ruines des sanctuaires de Cypre, pour celles particulièrement dont les proportions se rapprochent du fragment trouvé à Amrit et publié par M. Renan (1). J'y voyais « des représentations votives des dévots (2) » et je remarquais que ces figures tenaient fréquemment à la main une colombe, de la manière dont on la prenait rituellement pour la sacrifier, ce qui caractérise bien nettement les personnages ainsi représentés comme des בעלי הזבח.

C'est seulement à une catégorie spéciale parmi les statues iconiques de Cypre que j'ai attribué le caractère d'images des prêtres du temple : à des statues plus grandes que les autres, dont la dimension n'est égalée que par celle des figures royales (3), qui dans le temple d'Athiénau occupaient une place à part, où, d'après le témoignage de M. le général de Cesnola (4), elles étaient disposées en série chronologique. Ces statues, dont des spécimens ont été donnés dans les planches 34, 35 et 36 de la *Gazette archéologique* de 1878, se distinguent des autres par le costume particulier des personnages, toujours le même dans tous les styles d'art, et par leurs coiffures, qui sont ou le bonnet pointu d'étoffe en treillis dont l'usage a été conservé par les prêtres chrétiens de l'île de Cypre (5), ou d'amples couronnes à plusieurs rangs superposés de feuillages et de fleurs, couronnes qui, chez les

(1) Voy. la plupart des figures représentées dans les planches III-V de la *Sammlung Cesnola* de M. Dœll.

(2) *Gazette archéologique*, 1878, p. 198.

(3) Toutes les vraisemblances indiquent que ce sont des rois qu'il faut reconnaître dans des statues coiffées du schent égyptien plus ou moins altéré, insigne incontestable du pouvoir souverain, lequel s'associait, du reste, assez généralement en Cypre avec le sacerdoce : Dœll, *Sammlung Cesnola*, pl. II, n[os] 7, 8 et 9 ; Cesnola, *Cyprus*, p. 131, fig. 2, et 154, fig. 2.

(4) *Cyprus*, p. 159.

(5) Cesnola, *Cyprus*, p. 180.

Grecs, étaient des insignes de souverain sacerdoce, par exemple ceux de l'hiérophante et du daduque d'Éleusis. La valeur de ces particularités de costume et de coiffure ne me paraît pas du tout affaiblie par les remarques si judicieuses de M. Renan sur l'origine et l'intention de l'usage général de dédier dans les temples des statues votives offrant le portrait de particuliers.

Si l'homme qui avait fait un vœu, offert un sacrifice dans le sanctuaire pour obtenir une grâce du dieu, désirait se rappeler à son souvenir en plaçant devant lui son image, à plus forte raison le pontife du temple devait tenir à perpétuer sa mémoire « dans la présence de la divinité », pour me servir d'une expression biblique, en s'y plaçant lui-même à toujours sous la forme d'une statue ressemblante. L'usage pour chaque grand prêtre de dédier sa statue iconique de son vivant dans le temple du dieu qu'il sert, de manière à en former avec le cours des siècles une suite chronologique, est formellement donné par Hérodote (1) comme une coutume égyptienne, dont l'introduction en Cypre n'a rien qui puisse surprendre. Aussi, tout en souscrivant à l'explication générale que M. Renan a si bien donnée de l'emploi des statues-portraits comme monuments votifs dans les mœurs religieuses des Phéniciens, je me crois en droit de maintenir ma conjecture, qui n'est nullement en désaccord avec cette explication générale, qu'au moins en Cypre, et en particulier à Athienau, certaines de ces statues, caractérisées par des attributs spéciaux de costume et de coiffure, représentaient les pontifes du temple, et y étaient disposées à part, en suivant l'ordre de date des dédicaces, de manière à placer pour toujours devant les yeux de la divinité la succession des pontifes qui avaient administré son culte.

E. DE CHANOT.

TERRE-CUITE DE CYMÉ

(PLANCHE 25.)

Une des plus brûlantes et des plus délicates questions d'archéologie pratique qui soient soulevées en ce moment est celle des terres-cuites de l'Asie-Mineure éolienne et ionienne, car les produits de la fabrique de Tarse, très-nettement caractérisés et depuis longtemps connus (2), sont en dehors du débat. Celles dont nous voulons parler sont d'abord venues en Europe à l'état de fragments isolés, principalement de têtes, que le commerce apportait sans préciser exactement leur provenance (3). C'est seulement depuis deux ou trois ans, depuis l'épuisement de la

(1) II, 143.

(2) Sur les terres-cuites de Tarse, les publications principales sont jusqu'ici : W. B. Barker et W. F. Ainsworth, *Lares and penates or Cilicia and its governors*, Londres, 1853; Frœhner, *Les Musées de France*, pl. XXX-XXXIV; Heuzey, *Les Fragments de Tarse au Musée du Louvre*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e série, t. XIV (1876), p. 385-405.

(3) Les premiers signalés ont été décrits par M. Fr. Lenormant dans le *Catalogue Eug. Piot*, 1870, nos 218-221, sous la désignation de « Terres-cuites de Sardes. »

nécropole de Tanagra, que les marchands grecs, menacés de voir s'éteindre, faute d'aliments, le commerce de terres-cuites qui était devenu leur grosse affaire et leur donnait de si beaux bénéfices, ont transporté leurs opérations en Asie-Mineure et se sont mis à chercher de nouvelles mines à exploiter dans les nécropoles des anciennes villes de cette contrée. Adroitement conduites, leurs fouilles ont bientôt amené la découverte de nombreuses figurines, les unes intactes, les autres faciles à restaurer, qui peuplent chaque jour davantage les marchés de l'Occident et les cabinets des amateurs, présentées dans le commerce sous le nom générique de « terres-cuites d'Éphèse ».

Malheureusement la coupable industrie des contrefacteurs s'est bien vite mise de la partie (1). Il serait difficile de contester que la falsification s'est ici donné large carrière, et qu'une portion des terres-cuites importées en Europe comme provenant de l'Asie-Mineure, se compose de pièces fausses, exécutées, du reste, avec une grande habileté, ou de statuettes outrageusement restaurées, où les additions modernes tiennent plus de place que les fragments réellement antiques. Pour certaines pièces, la contrefaçon est évidente et ne saurait tromper aucun œil exercé. On en a vu plusieurs échantillons l'année dernière dans les vitrines de l'Exposition rétrospective du Palais du Trocadéro. Pour d'autres, au contraire, et c'est peut-être le plus grand nombre de celles qui ont été jusqu'ici produites devant le public, la question d'authenticité est extrêmement embarrassante et douteuse. Les avis des savants et des connaisseurs sont profondément partagés. On a vu à Berlin certaines statuettes, dites « d'Éphèse », acquises d'abord par le Musée comme excellentes, puis rejetées. A Paris, quelques-uns des maîtres qui font autorité en matière d'archéologie, tiennent en suspicion la classe presque entière des terres-cuites d'Asie-Mineure, tandis que des appréciateurs très-fins et très-érudits, comme M. O. Rayet, en acceptent, au contraire, la majeure partie pour antique, et font valoir de sérieuses raisons en faveur de leur authenticité.

Je n'ai pas autorité pour prétendre trancher un semblable débat, pour me prononcer d'une manière formelle, là où je vois des opinions divergentes chez les hommes dont il m'appartient seulement d'écouter les avis avec déférence. Je doute même que nul osât aujourd'hui encore prononcer un jugement définitif sur le problème que soulèvent les terres-cuites de l'Asie-Mineure éolienne et ionienne. Le procès est pendant devant la science, et l'on doit se borner, quant à présent, à en rassembler les éléments avec le plus de soin et le plus de critique possible. Je remarquerai seulement que la question est d'autant plus délicate, réclame un tact d'appréciation d'autant plus grand, qu'aucun des adversaires les plus décidés

(1) Fr. Lenormant, *Revue archéologique*, nouv. sér., t. XXXVI, p. 137 ; *Contemporary review*, novembre 1878, p. 858 et suiv. ; *Gazette archéologique*, 1878, p. 201 et suiv.

de cette catégorie de monuments ne nie qu'il y en ait d'excellents, et qu'aucun de leurs défenseurs, non plus, ne conteste l'existence de falsifications (1). La question en vient donc à exiger un examen critique et défiant de chaque pièce l'une après l'autre, puisqu'il s'agit de faire le départ entre le vrai et le faux, dont l'existence est également certaine, d'en déterminer la proportion et d'en fixer les caractères distinctifs ; et cela en présence de monuments qui apparaissent pour la première fois, qui déroutent les habitudes des yeux les plus exercés, dont la provenance enfin est encore enveloppée de mystère, dont on n'a généralement de spécimens que par des intermédiaires aux dires desquels il n'est permis d'attacher qu'une médiocre confiance.

Ce qui rend particulièrement difficile la distinction du vrai et du faux, de l'authentique et du contrefait, dans les terres-cuites d'Asie-Mineure, c'est la nature même de leur style, en général assez médiocre, qui se prête assez facilement à l'imitation, pourvu que le faussaire ait une main un peu habile. Nous n'avons plus là cette grâce exquise, à la fois noble et familière, cette incomparable vénusté qui, dans les terres-cuites de Tanagra, défie les efforts des faussaires les plus expérimentés.

Pour ma part, dit M. Fr. Lenormant (2), j'ai quelque peine à comprendre l'engouement dont les amateurs se sont pris pour ces monuments. Même en admettant leur antiquité positive, les meilleures de ces statuettes sont très-inférieures aux terres-cuites de la Grande-Grèce, dont aujourd'hui les collectionneurs ne veulent plus entendre parler. Elles sont insipides, vulgaires, sans signification ni grâce; leur modelé est rond et mou, malgré une certaine finesse. Si elles procèdent d'une école de l'art ancien, c'est de celle des sculpteurs éclectiques de la fin de la République romaine et du commencement de l'Empire. Mais elles en exagèrent les défauts et le manque de caractère jusqu'à adopter les formes veules, étiolées et vides, chères à Canova et à son école.

M. Rayet est moins sévère (3); mais il reconnaît aussi ces graves défauts de style, qui, du reste — il faut le reconnaître — ont leurs similaires dans les types des tétradrachmes d'argent, de fabrique plate, frappés sous les successeurs d'Alexandre, dans les villes de l'Asie-Mineure, d'où proviennent nos terres-cuites.

C'est vers le milieu du IVe siècle que commence à Tanagra l'habitude de déposer des figurines dans les tombes : c'est plus tard encore, vers le commencement du IIIe siècle, que cet usage fait son apparition en Asie-Mineure. Les plus anciennes des terres-cuites

(1) O. Rayet, dans le Catalogue de vente de sa collection (avril 1879), p. 30.

(2) *Contemporary review*, novembre 1878, p. 858.

(3) *Gazette des Beaux-Arts*, 2e série, t. XVIII, p. 362 et suiv., *Exposition universelle de 1878, Les Beaux-Arts et les arts décoratifs*, t. II, p. 92 et suiv.

asiatiques sont en effet dessinées d'après les principes mis en honneur par Lysippe et exagérés par son école : les corps y sont allongés à l'extrême, les têtes petites : il y a là même quelque chose qui choque et qui met en défiance, surtout quand on vient d'admirer des figurines tanagréennes. Mais un allongement des corps s'observe aussi dans de nombreux bronzes de l'époque macédonienne, et la réduction des têtes à des proportions minuscules se voit jusque dans des œuvres en marbre, par exemple dans l'Hercule Farnèse. La matière et l'exécution ne sont pas non plus les mêmes dans les terres-cuites asiatiques que dans les figurines de la Béotie. L'argile blanche, savonneuse au toucher, ductile et facile à cuire, qui est si abondante à Tanagra, n'existait point en Asie-Mineure : les coroplastes s'y sont servis de la boue charriée par les fleuves et qui provient du lavage des argiles rouges pailletées de mica qui forment les terres du haut pays : cette boue leur a fourni une pâte céramique plus courte et plus rèche que l'autre, mais aussi plus fine, plus serrée et susceptible de prendre par la cuisson une très-grande dureté; cette pâte n'est d'ailleurs pas semblable dans toutes les localités, et l'aspect seul de la matière permet de distinguer dans les terres-cuites d'Asie-Mineure un assez grand nombre de fabriques distinctes. Ce peu de plasticité de l'argile n'a pas moins contribué que le goût plus raffiné du temps à donner aux terres-cuites de Pergame, de Smyrne, de Magnésie du Méandre et de Milet, un caractère d'art tout différent de celui des terres-cuites béotiennes : plus rien de cette bonhomie, de ce laisser-aller charmant, de ces accents spirituels et fantaisistes que donne la retouche, mais des figurines tirées de moules faits avec le plus grand soin, et auxquelles il a suffi, avant de les mettre au four, de coller certaines parties détachées et de donner du poli. Souvent même, et particulièrement dans la fabrique de Smyrne, les moules ont dû être obtenus par le surmoulage de petits bronzes; d'autres fois les moquettes qui ont servi à les faire n'étaient que des réductions de grandes statues.

Les différences de fabriques qu'indique ici M. Rayet ont une importance capitale dans l'établissement des critériums d'authenticité des figurines de l'Asie-Mineure, improprement confondues d'abord sous le nom commun de « terres-cuites d'Éphèse ». Il est de premier intérêt de bien établir les caractères intrinsèques de nature de terre et de technique qui différencient en plusieurs groupes cette classe de petits monuments. Il n'est pas moins indispensable de s'efforcer, par des indications de provenances sûres et puisées à des sources dignes de foi, de rapporter chacun de ces groupes à une origine bien définie. Sans doute on ne parviendra à ce résultat que pour un petit nombre de pièces, même après un contrôle poursuivi sur les lieux, par quelqu'un qui aura pu être le témoin des fouilles. Mais ceci suffit ; car ce qui importe, c'est d'arriver à posséder un certain nombre de types d'une authenticité et d'une provenance également incontestables, qui puissent servir de bases solides à la critique de la foule des figurines dont l'aspect est douteux, et dont l'origine précise demeurera toujours inconnue. Pas n'est besoin d'avoir des certificats de provenance pour reconnaître du premier coup d'œil une terre-cuite de Tanagra, sans qu'il puisse y avoir un doute à son égard. Les terres-cuites de

l'Asie-Mineure ne prendront définitivement droit de bourgeoisie dans la science que lorsqu'on aura pu parvenir à la même certitude dans la détermination de leur antiquité et de leur source de fabrication.

M. Rayet s'est spécialement occupé de cette question, et voici comment il résume dans le Catalogue de sa collection privée (1), vendue aux enchères publiques, à Paris, dans le mois d'avril 1879, les résultats principaux de ses remarques personnelles et des informations qu'il a recueillies.

Les figurines d'Asie-Mineure proviennent de plusieurs fabriques. Celles dont les produits ont été jusqu'à ce jour retrouvés en plus grand nombre sont :

1° La fabrique de Pergame : la terre est grisâtre avec un noyau noir, très-cuite, très-dure, un peu poussiéreuse à la surface. Les figurines sont peintes, et la dorure n'y apparaît que rarement et comme accessoire.

2° La fabrique de Cymé : la terre est un peu plus rouge et plus légère que celle de Pergame; les figurines, peintes et sans dorure, sont presque toujours moulées négligemment; elles sont le plus souvent recouvertes d'une incrustation très-mince, mais très-dure.

3° La fabrique de Smyrne : la terre est rougeâtre avec un noyau noir, pailletée de parcelles de mica, bien cuite, mais friable. Les figurines sont de formes très-élancées et paraissent surtout être des surmoulages de petits bronzes ou des copies de statues, surtout de l'école de Lysippe; les types d'Hercule, d'Éros et d'Aphrodite prédominent. Après la cuisson, les figurines ont été enduites d'une couche de jaune brun, plus rarement de rouge, sur laquelle une dorure a été appliquée au moyen d'un vigoureux frottis (voir les lexicographes, aux mots χελίζαφα et χελιζάφινα).

Les terres-cuites d'Éphèse et de Magnésie du Méandre ressemblent pour la matière et le caractère d'art à celles de Smyrne. On en a trouvé aussi à Milet et à Mylasa, mais en petit nombre, et je ne saurais préciser les caractères de ces fabriques.

Je dois ajouter que ces renseignements s'accordent exactement avec ceux qui m'ont été transmis par M. Paul Lambros, le savant négociant d'antiquités et archéologue athénien, sauf en ceci que M. Lambros maintient en termes formels la désignation de « terres-cuites d'Éphèse » pour le troisième groupe, que M. Rayet attribue à Smyrne. C'est d'ailleurs ce groupe auquel s'appliquait spécialement l'appréciation si sévère de M. Fr. Lenormant, que nous avons rapportée tout à l'heure; et d'après M. Rayet ce sont, « de toutes les terres-cuites asiatiques, les seules qui puissent être suspectées ».

On annonce la prochaine publication d'un ouvrage spécial de M. Frœhner, qui comprendra, reproduites par les procédés phototypiques, la plupart des terres-cuites d'Asie-Mineure, et spécialement d'Éphèse ou de Smyrne, que renferment les collections parisiennes, en particulier celles qui sont venues en France par un

(1) P. 30.

des principaux canaux de cette importation. Quelque opinion que l'on ait sur les points en litige, on ne peut qu'applaudir au projet de cette publication, qui mettra sous les yeux du public la majeure partie des pièces du débat. Il est seulement à désirer qu'elle soit accompagnée de documents sérieux sur la provenance des objets qui y seront compris.

En attendant, je crois utile de dresser ici un petit catalogue des terres-cuites de l'Asie-Mineure éolienne et dorienne, dont les figures ont été jusqu'ici publiées (1). Ce catalogue est fait en dehors de toute prétention de porter un jugement sur l'authenticité plus ou moins certaine de chacune des statuettes ou de chacun des groupes qui y sont énumérés.

A. Fabrique d'Éphèse ou de Smyrne.

1. Aphrodite entrant au bain : *Griechische Terracotten aus Tanagra und Ephesos im Berliner Museum*, pl. XXIX.
2. Aphrodite debout, statuette de grande dimension : Même ouvrage, pl. XXX.
3. Aphrodite Anadyomène, arrangeant sa chevelure (collection de M. Bellon, à Rouen) : *Gazette des Beaux-Arts*, 2e série, t. XVIII, p. 347 ; *Exposition universelle de* 1878, *Les Beaux-Arts et les arts décoratifs*, t. II, p. 88.
4. Éros debout, venant de décocher un trait en l'air : *Griechische Terracotten aus Tanagra und Ephesos*, pl. XXXI.
5. Éros et Psyché, debout, se tenant embrassés : *Revue archéologique*, nouv. sér., t. XXXVI, pl. XIX ; M. Collignon, *Essai sur les monuments grecs et romains du mythe de Psyché*, p. 95, n° 30 *ter*.
6. Héraklès debout : *Griechische Terracotten aus Tanagra und Ephesos*, pl. XXXII.
7. Symplegma d'Héraklès et d'Omphale (collection de M. Camille Lécuyer, à Paris) : *Gazette archéologique*, 1878, pl. IV; *Gazette des Beaux-Arts*, 2e série, t. XVIII, p. 364 ; *Exposition universelle de* 1878, *Les Beaux-Arts et les arts décoratifs*, t. II, p. 89.

B. Fabrique de Pergame.

1. Marchand forain grotesque : *Gazette des Beaux-Arts*, 2e série, t. XVIII, p. 365; *Exposition universelle de* 1878, *Les Beaux-Arts*, etc., t. II, p. 93 ; *Catalogue O. Rayet*, n° 114.
2. Petite fille nue jouant avec une poule : *Gazette des Beaux-Arts*, 2e série, t. XVIII, p. 369 ; *Exposition universelle de* 1878, *Les Beaux-Arts*, etc., t. II, p. 95 ; *Catalogue O. Rayet*, n° 119.

(1) Dans le *Catalogue O. Rayet*, les nos 114-119 sont rapportés à la fabrique de Pergame, nos 120 et 121 à celle de Smyrne ou d'Éphèse, enfin nos 122 et 123 à celle de Cymé.

Aucun spécimen de la fabrique de Cymé n'a été jusqu'ici figuré dans aucun ouvrage ni dans aucune revue.

C'est cette lacune que comblera la planche 25. On y a reproduit, par le moyen de la phototypie, la plus belle et la plus importante des terres-cuites de Cymé d'Éolide qui se soit encore présentée à notre connaissance. C'est un morceau de la plus incontestable authenticité, qui n'offre même pas de restaurations, car on s'est borné à en recoller les fragments, sans chercher même à dissimuler les lignes de fracture. La provenance en paraît bien établie, sur des renseignements dignes de foi. Cette belle figurine, que notre planche représente dans ses dimensions exactes, a été apportée en France, il y a quelques mois, et fait aujourd'hui partie de la collection de M. Bellon, de Rouen, dont la libéralité bien connue nous a permis de la publier.

Comme il s'agit avant tout de donner un type du faire et du style d'une fabrique encore imparfaitement connue, la direction de la *Gazette archéologique* a donné la préférence à la reproduction photographique sur l'interprétation par la gravure, car on peut toujours craindre, dans ce dernier cas, que l'artiste ne substitue dans une certaine mesure son sentiment personnel à l'accent exact de l'objet antique.

Il ne faudrait pas, du reste, s'imaginer que les terres-cuites de Cymé aient toujours la beauté de celle-ci. La figurine du cabinet de M. Bellon est réellement une pièce exceptionnelle, que son mérite d'art met hors de pair. C'est aussi, de toutes les terres-cuites de l'Asie-Mineure éolienne ou ionienne qu'il nous a été donné d'examiner, celle qui remonte à la date la plus élevée. On ne court pas risque de se tromper en l'attribuant à la seconde moitié du IV^e^ siècle av. J.-C. ou au plus tard au commencement du III^e^, c'est-à-dire à l'époque où Cymé frappait ses petites monnaies d'argent de poids attique, offrant d'un coté la figure d'un aigle et de l'autre la partie antérieure d'un cheval (1). Le style en est, en effet, antérieur à celui des tétradrachmes d'argent, de poids attique et de fabrique plate, qui ont été battus dans cette ville à partir du milieu du III^e^ siècle (2). Nous avons donc ici une terre-cuite de l'Éolie qui est contemporaine des meilleurs produits des officines de Tanagra, et qui peut entrer en parallèle avec elles pour l'élégance et la pure beauté du style. On n'y trouve peut-être pas cette grâce piquante et familière que les coroplastes béotiens obtenaient par les dernières retouches, qu'ils donnaient avec l'ébauchoir à leurs statuettes une fois moulées. Mais pour le rhythme harmonieux des lignes, pour la sévère correction du dessin, pour l'heureux abandon de l'attitude et le beau jet de la draperie, le modeleur éolien se montre ici l'égal de ceux de la Béotie; et avec moins de piquant il a plus de simplicité et de grandeur.

(1) J. Brandis, *Das Münz-Mass-und Gewichtswesen in Vorderasien bis auf Alexander den Grossen*, p. 448.

(2) J. Brandis, p. 448. — Un de ces tétradrachmes est fort bien gravé dans Mionnet, *Description de médailles antiques, Supplément*, t. VI, pl. II, n° 2.

Nous n'insisterons point sur les particularités d'exécution qui distinguent cette terre-cuite de celles de Tanagra; la planche en dit plus à ce sujet que les explications détaillées dans lesquelles nous pourrions entrer. Cette exécution se continue, avec un style bien inférieur, de plus en plus tendant à la manière, et une assez grande négligence dans la préparation des moules, dans les œuvres postérieures des coroplastes de Cymé, qui descendent jusqu'aux temps romains. On y remarque aussi toujours la même forme de la base sur laquelle repose la figure, base qui est creuse, ouverte par en bas et poussée dans le moule avec le reste de la statuette, différant absolument de la plaquette carrée et pleine, ajustée après le moulage, sur laquelle sont portées toutes les statuettes tanagréennes. Quant à la nature de la terre, elle est exactement conforme à la définition de M. Rayet.

Le sujet de notre terre-cuite de Cymé rappelle ceux des terres-cuites de Tanagra, et se prête aussi difficilement à l'attribution d'un nom précis à la figure qu'elle représente. Cette jeune femme, enveloppée, par-dessus un chiton, d'un long himation blanc qui la couvre entièrement, passe sur sa tête en manière de voile et serre étroitement le corps dans ses plis, qui en dessinent les formes, nous la voyons cent fois dans les statuettes béotiennes, sans rien qui nous autorise à y reconnaître une déesse, une nymphe ou une héroïne. Elle s'y montre fréquemment, comme ici, assise sur un rocher dans une attitude pensive et abandonnée. Quelquefois même un hermès de Dionysos barbu, de Priape ou de quelque démon du cortége du dieu du vin, se dresse sur le rocher, et la femme appuie son épaule à la gaine de cet hermès, comme nous le voyons dans notre monument. On peut, par exemple, établir un rapprochement étroit entre la figurine de Cymé du cabinet de M. Bellon et une figurine de Tanagra, que possède le Louvre (1). Et cette comparaison sera particulièrement instructive pour faire voir la différence de l'esprit que les coroplastes des deux localités ont apporté dans la reproduction d'un même sujet.

Un peu plus tard les représentations proprement mythologiques prédominent presque exclusivement dans les terres-cuites de Cymé. Celle que M. Bellon a eu la bonne fortune de pouvoir faire entrer dans sa collection, révèle qu'il y eut d'abord un temps où l'on y préférait les sujets vagues, imparfaitement définis et plutôt familiers, que nous connaissons maintenant comme ayant régné dans la fabrique de Tanagra au IVe et au IIIe siècle.

E. LIÉNARD.

(1) Heuzey, *Les figurines antiques de terre-cuite au Musée du Louvre*, pl. XXII, nº 1.

L'ORNEMENTATION FLORALE ET PÉLAGIENNE

CHEZ LES PEUPLES GRÉCO-PÉLASGIQUES

(Planches 26 et 27.)

Les admirables trouvailles de M. Schliemann à Mycènes (1), en rendant au jour, sinon peut-être les sépultures d'Agamemnon et de ses compagnons — la chose n'est rien moins que démontrée — du moins tout le somptueux mobilier funéraire et la masse presque incroyable d'objets d'or déposés dans des tombes royales remontant à la période achéenne de l'histoire du Péloponnèse, à une civilisation que M. Newton a justement appelée prédédaléenne et préhomérique, — les admirables trouvailles de M. Schliemann, dans la portion de ces objets d'or qu'il faut incontestablement attribuer à un travail indigène et local (2), nous ont révélé tout un système d'ornementation particulier, inconnu jusque-là, qui y prédomine presque exclusivement. Cette ornementation est réellement à part, très-distincte de celles qui prévalaient en Égypte, en Babylonie et en Assyrie, ou bien en Phénicie. Il s'y mêle bien une certaine part d'imitation orientale dans les plaques d'or estampées ou dans les bractées de métal qui étaient cousues sur les vêtements. Car cette classe d'objets nous offre quelquefois certaines formes animales que l'art asiatique s'est complu à représenter, certaines créations fantastiques de son imagination, comme le sphinx ailé, le griffon, l'aigle à deux têtes dont a hérité le blason (3), mais qui apparaît déjà dans les bractées de Mycènes comme dans les bas-reliefs de Ptérion. Mais ces motifs n'y tiennent qu'une place secondaire, ils sont subordonnés à l'ornementation spéciale dont je veux parler, et dans laquelle ils s'introduisent comme une importation étrangère.

(1) H. Schliemann, *Mycenæ, a narrative of researches and discoveries at Mycenæ and Tiryns*, Londres, Murray, 1878; *Mycènes, récit des recherches et découvertes faites à Mycènes et à Tirynthe, ouvrage traduit de l'anglais par J. Girardin*, Paris, Hachette, 1879.

Voy. aussi sur ces antiquités les articles capitaux, bien que les conclusions soient loin de s'en accorder entre elles, de MM. Ch. Newton, dans l'*Edimburgh review* de janvier 1878; Percy Gardner, dans la *Quarterly review* de janvier 1878; R. Stuart Poole, dans la *Contemporary review* de janvier 1878; A.-S. Murray, dans la *Nineteenth century* de 1879; U. Kœhler, *Ueber die Zeit und den Ursprung der Grabanlagen in Mykene und Spata*, dans les *Mittheilungen des deutschen Archæologischen Institutes in Athen*, t. III, p. 1-13. Voy. enfin mes propres articles sur *Les antiquités de Mycènes*, dans la *Gazette des Beaux-Arts* de février et avril 1879.

(2) J'ai essayé, dans mon second article de la *Gazette des Beaux-Arts*, de préciser exactement le départ à faire, parmi les ors de Mycènes, entre les objets importés, de fabrication euphratique et phénicienne, et les produits rudes et imparfaits de l'industrie locale, de déterminer les caractères qui permettent de les distinguer avec certitude; on me permettra d'y renvoyer le lecteur.

(3) Voy. le mémoire si remarquable de M. E. Curtius, *Ueber Wappengebrauch und Wappenstil im griechischen Alterthum*, dans les Mémoires de l'Académie de Berlin pour 1874.

Et l'ornementation non égyptienne, non assyrienne et non phénicienne, que les fouilles de Mycènes ont révélée pour la première fois, règne seule sur les boutons d'or repoussés ou ciselés, qui servaient à décorer de bossettes métalliques les objets de bois ou de cuir (1), boutons qui sont certainement des produits de l'industrie indigène, et non les moins originaux.

Le trait essentiel et primordial de ce système d'ornementation est le soin singulier avec lequel il évite l'emploi des lignes droites formant des angles par leurs intersections et leurs combinaisons, lesquelles sont, au contraire, la donnée fondamentale et génératrice de la décoration dite *géométrique,* qui prévalut à une autre époque dans les mêmes contrées. Celui qui nous occupe ne procède que par courbes, par lignes arrondies et flexueuses.

On peut, d'ailleurs, ramener à cinq éléments principaux les motifs qui constituent l'ornementation de la majorité des ors estampés de Mycènes, de ceux où se marque un cachet réellement original :

Les spirales plus ou moins compliquées, entrelacées et enchevêtrées (2), qui occupent aussi une grande partie du champ des stèles funéraires sculptées en calcaire grossier du pays (3);

Les rosaces florales;

Les bossettes circulaires, à la surface plus ou moins décorée de points en relief régulièrement disposés ou de cercles concentriques;

L'imitation du feuillage de plantes aquatiques;

Celle d'insectes, comme les papillons, les mouches, les cigales, les sauterelles, et plus encore d'animaux marins, poulpes, méduses, astéries, actinies ou anémones de mer, mollusques divers et poissons.

Les trois premiers de ces éléments peuvent être encore rattachés à la source du système ornemental de la civilisation euphratique, bien que celui-ci n'ait jamais donné un pareil développement à l'emploi des spirales et des cercles concentriques, qui tiennent, en revanche, une place considérable dans la décoration des objets de l'âge du bronze occidental. Les enroulements et les postes (4) se combinent, d'ail-

(1) Voy. dans l'édition française de l'ouvrage de M. Schliemann, p. 385, fig. 460, la belle épée au fourreau de bois garni tout du long de ces bossettes d'or, laquelle correspond si bien à la description du glaive d'Agamemnon, dont on dit ἐν δέ οἱ ἧλοι χρύσειοι πάμφαινον (*Iliad.*, Λ, 29). Cf. le sceptre d'Achille χρυσείοις ἥλοισι πεπαρμένον (*Iliad.*, A, 426), et le ξίφος ou φάσγανον χρυσόηλον (*Iliad.*, B, 45; Γ, 334; *et passim*).

(2) Ces combinaisons de spirales couvrent entièrement le corps de vases d'or (Schliemann, édit. française, p. 312, fig. 341; p. 396, fig. 476), un grand plastron de même métal (Schliemann, p. 383, fig. 458) et des plaques repoussées (Schliemann, p. 393, fig. 472); elles sont répétées à l'infini sur les boutons d'or ciselé ou estampé.

(3) Schliemann, édit. française, p. 149, fig. 140; p. 155, fig. 141; p. 162, fig. 144; p. 163, fig. 145; p. 164 et 165, fig. 146-150.

(4) Ces ornements tiennent une place considérable dans les fragments de la décoration de la

leurs, avec les chevrons, les compartiments en carré ou en losange, les méandres anguleux, les combinaisons de lignes décussées ou se coupant à angle droit, dans l'ornementation géométrique des vases peints primitifs de l'Archipel grec (1) et de l'Attique (2), si voisine de celle des poteries incisées et des objets de métal dans le style que le regrettable comte Conestabile a qualifié d'*antico-italico* (3).

Mais les deux autres éléments, ceux qui sont empruntés à la nature vivante, animale ou végétale, n'ont aucune analogie jusqu'à présent connue, ni en Asie, ni en Occident. C'est là ce qui leur assure un caractère bien nettement indigène, que confirme encore cette circonstance décisive que tout y est pris dans la flore locale ou dans la faune propre aux mers de la Grèce.

C'est d'ailleurs le même système d'ornementation que nous trouvons exclusive-

porte du Trésor d'Atrée à Mycènes (Dodwell, *Tour in Greece*, t. II, p. 232; Gell, *Argolis*, pl. VII; *Supplement to the Antiquities of Athens*, pl. VII) et dans les débris d'architecture soignée du même style, que M. Schliemann a rencontrés dans ses fouilles, et qui paraissent provenir d'édifices situés dans la partie culminante de la citadelle des Atrides (Schliemann, édit. française, p. 166 et 167, fig. 151-154; p. 219, fig. 215 et 216). Ces morceaux, comme la Porte des lions et les Trésors dont Pausanias admirait déjà la sculpture, représentent le point culminant de la puissance et de la civilisation des Achéens de Mycènes, tandis que les tombes découvertes par M. Schliemann appartiennent à leur décadence, comme le suppose M. Newton, ou bien à la période où leur développement était encore incomplet.

Les mêmes enroulements, avec des combinaisons géométriques rectilignes, s'observent sur les façades, sculptées dans le rocher, des tombeaux des anciens rois phrygiens (Texier, *Voyage en Asie-Mineure*, t. I, pl. LIV, LVIII et LIX). On les retrouve aussi à la Giganteja du Gozzo (*Mon. inéd. publ. par la sect. franç. de l'Institut archéologique*, pl. I et II) et dans la mosaïque très-ancienne du temple d'Aphrodite à Paphos.

(1) Sur ces vases, voy. Brongniart, *Traité des arts céramiques*, 1re édit., t. I, p. 577 et 586; Birch, *History of ancient pottery*, 1re édit., t. I, p. 252-256; J. de Witte, *Études sur les vases peints*, p. 35 et s.; Brongniart et Riocreux, *Description méthodique du Musée céramique de Sèvres*, pl. XIII; A. Dumont, *Peintures céramiques de la Grèce propre*, p. 25; Conze, *Zur Geschichte der Anfænge griechischer Kunst*, Vienne, 1870, extrait du tome LXIV des Mémoires de l'Académie des sciences de Vienne; Fr. Lenormant, *Les premières civilisations*, t. II, p. 354-365; *Les antiquités de la Troade et l'histoire primitive des contrées grecques*, p. 17.

(2) O. Hirschfeld, *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XLIV (1872), p. 131 et s., pl. I et K; *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. IX, pl. XXXIX-XL. Ces vases athéniens combinent avec l'emploi de la décoration géométrique les premières tentatives d'imitation de la figure humaine; ils représentent donc une période de développement postérieure à celle des vases à purs décors géométriques des Cyclades : H. Brunn, *Probleme in der Geschichte der Vasenmalerei*, p. 24, extrait des Mémoires de l'Académie de Bavière pour 1871; A. Dumont, *Peintures céramiques de la Grèce propre*, p. 26.

M. Albert Dumont (Mém. cit., p. 25) fait avec raison une classe à part des poteries peintes à dessins géométriques qui se rencontrent sur le continent de la Grèce. Il faut aussi en établir une pour les débris analogues qui ont été trouvés en Lydie : Burgon, *Transact. of the R. Society of Literature*, 2e sér., t. II, p. 291 et suiv.; Olfers, dans les Mémoires de l'Académie de Berlin pour 1858, p. 549, pl. V. Un vase encore inédit de cette dernière classe, tiré de la mer dans le golfe de Smyrne, existe dans la collection de M. l'abbé Desnoyers, à Orléans.

(3) *Sovra due dischi in bronzo antico-italici del Museo di Perugia et sovra l'arte ornamentale primitiva in Italia e in altre parti di Europa*, Turin, 1874, extrait du tome XXVIII de la 2e série des Mémoires de l'Académie de Turin.

ment employé sur les poteries peintes, dont on a rencontré les débris dans les sépultures royales de Mycènes et dans les couches profondes des décombres qui couvrent le sol de l'acropole de cette ville (1). Ces vases, réduits à l'état de tessons, sont ici d'une importance capitale et fournissent le plus précieux moyen de contrôle pour la distinction des deux classes entre lesquelles il faut répartir les objets d'or suivant leurs origines ; car leur fabrication locale ne peut faire l'objet d'un doute, et par suite ils nous offrent des types certains du style qui régnait dans l'industrie indigène.

Les habitants de la Mycènes achéenne étaient notablement moins avancés dans l'art du céramiste que dans le travail des métaux précieux. L'immense majorité de leurs poteries ont été fabriquées exclusivement à la main, sans l'aide du tour. On ne reconnaît l'emploi de cette machine, bien simple pourtant, que dans quelques pièces exceptionnelles, dont les décors sont plus soignés et mieux exécutés qu'à l'habitude, bien que rentrant dans les mêmes données que ceux des autres (2). L'ornementation peinte sur les vases faits à la main est très-grossière, tracée par une main lourde, mal assurée, sans précision ni fermeté dans les traits. En revanche, les couleurs dont elle use sont d'assez belle qualité. Ces couleurs se réduisent, du reste, à trois : un blanc jaunâtre uniformément étendu pour les fonds, puis, dans les dessins, un brun plus noir et plus brillant que celui qui a été mis en œuvre sur les vases à décors géométriques, et un rouge vif qui cesse d'être employé plus tard.

Les motifs essentiels du décor sont presque exclusivement ceux que nous notions sur les ors (3) : les spirales et les enroulements, les rosaces, les orbes pleins ou dont l'intérieur est rempli par une succession de cercles concentriques, l'imitation des mêmes végétaux que dans les plaques de métal estampées, enfin certains animaux. Parmi ceux-ci, dans les peintures céramiques les insectes ne figurent plus ; on n'observe que les mollusques, les poissons et les zoophytes marins, auxquels se joignent aussi quelques annélides du sable humide des grèves. Quelques oiseaux s'y remarquent également, mais ce sont exclusivement des oiseaux aquatiques, des palmipèdes du genre des canards. Nous avons là un choix singulier dans les types de la nature animale, qui ne répond à rien de ce que nous voyons ailleurs, et qui n'a pu

(1) Les dessins d'un très-grand nombre de poteries peintes de Mycènes se trouvent dans l'ouvrage de M. Schliemann. J'ai pu en étudier une série de fragments en originaux entre les mains de M. le baron de Witte, qui les avait reçus de l'habile fouilleur et les a généreusement répartis entre le Musée du Louvre, le Cabinet des Médailles, le Musée céramique de Sèvres et le Musée de Saint-Germain. On annonce la publication à Berlin, à la librairie Asher, d'un ouvrage de MM. A. Furtwængler et G. Lœschke, intitulé *Mykenische Thongefæsse*. Il ne m'est pas encore parvenu quand j'écris cet article.

(2) Tel est le vase, unique en son genre, dont les fragments sont publiés dans Schliemann, édit. française, p. 239, fig. 232 et 233.

(3) On y rencontre cependant aussi quelques combinaisons géométriques rectilignes, mais en petit nombre.

être fait que par des populations habitant les rivages de la mer, passant sur les flots une grande partie de leur existence, et demandant principalement leur nourriture à la pêche (1).

Les antiquités de Mycènes, où nous observons cette ornementation si particulière, sont d'abord apparues dans un isolement singulier, qui embarrassait fort les archéologues et semblait même de nature à éveiller chez eux quelques soupçons. Mais bientôt les découvertes analogues se sont multipliées sur d'autres points, et ont jeté une lumière nouvelle sur les questions soulevées par ces antiquités.

Peu après les belles fouilles de M. Schliemann dans la cité des Pélopides, on ouvrait à Spata, dans l'Attique, des tombeaux remontant à une très-haute antiquité. Malheureusement ils n'étaient pas restés vierges comme ceux de Mycènes ; violés à une époque que l'on ne saurait actuellement déterminer, ils ont été dépouillés alors de tout ce qu'ils contenaient de métaux précieux. Cependant leur exploration a fourni plusieurs milliers d'objets de verre, d'os, de terre-cuite, et même quelques rares pièces de métal échappées à la cupidité des pillards. Après les premières notices publiées sur ces précieuses trouvailles (2), le rapport de MM. Castorchis et Coumanoudis dans l' Ἀθήναιον (3), les dissertations de MM. Milchhœfer et U. Kœhler dans les *Mittheilungen* de l'Institut archéologique allemand d'Athènes (4), un membre de notre Ecole française, M. Haussoullier, a donné, dans le *Bulletin de correspondance hellénique* (5), un catalogue complet des antiquités de Spata, accompagné de planches héliographiques d'un grand intérêt. C'est là que l'on peut voir à quel degré ces antiquités se rapprochent de celles de Mycènes. Elles présentent de même un mélange de produits asiatiques et indigènes, entre lesquels le départ n'est pas toujours facile à faire, et dans l'ornementation de ces derniers, à côté de motifs empruntés à l'antique Orient, ceux qui ont été tirés des végétaux aquatiques, des oiseaux palmipèdes, des poissons et des mollusques marins.

D'un autre côté, M. Ch. Newton (6) a appelé l'attention sur la sépulture primitive d'Ialysos, dans l'île de Rhodes, où l'on a trouvé, avec d'autres objets (dont un scarabée en porcelaine égyptienne portant le cartouche d'Amenhotep III,

(1) Les fragments de poteries peintes où l'on observe des essais grossiers de représentations de quadrupèdes (Schliemann, édit. française, p. 123, nº 31 ; p. 124, nº 33 ; p. 125, nº 41 ; p. 126, nº 48 ; p. 127, nº 52) et même des figures humaines (Schliemann, p. 126, nº 47 ; p. 133, nº 82) se sont tous rencontrés dans des couches supérieures de décombres et appartiennent à une époque plus récente.

(2) *Bulletin de correspondance hellénique*, t. I, p. 260-261 ; *Mittheilungen des deutschen Archæologischen Institutes in Athen*, t. II, p. 82-84 ; *Revue archéologique*, nouv. sér., t. XXXIV, p. 349.

(3) T. VI, septembre-octobre 1877, avec six planches lithographiées et un plan. C'est d'après ce rapport que M. Ch. Lévêque a composé son intéressant article sur *Les fouilles de Spata en Attique*, publié dans le *Journal des Savants* de décembre 1877. Voy. aussi Schliemann, *Mycènes*, édit. française, p. 39-45.

(4) T. II, p. 261-276 ; t. III, p. 1-13.

(5) T. II, p. 185-228, pl. XIII-XIX.

(6) *Edimburgh review*, janvier 1878, p. 244 et 351.

de la XVIII[e] dynastie), quarante-trois vases peints pareils à ceux de Mycènes, mais intacts, qui sont aujourd'hui conservés au Musée Britannique. On a bien souvent parlé de ces vases d'Ialysos, dans tout ce que l'on a écrit sur les fouilles de Mycènes (1), mais sans en publier aucun jusqu'à présent. La *Gazette archéologique* doit à l'amicale obligeance de M. Newton la faveur insigne de pouvoir être la première à en donner deux spécimens, choisis de manière à représenter ce que j'appellerai le décor végétal et le décor marin ou pélagien (2). Ce sont ceux qui sont reproduits avec leurs couleurs exactes dans les planches 26 et 27. Sur le premier, le céramiste a manifestement cherché à imiter des plantes herbacées poussant au milieu de rochers ; sur le second, il s'est efforcé de copier des serpules marines, ou plutôt encore quelqu'un des mollusques dont l'apparence extérieure se rapproche de celle des annélides tubicoles, soit une espèce de vermet, soit la cloisonnaire de la Méditerranée (3). Des tessons de poterie trouvés à Mycènes et publiés par M. Schliemann (4) offrent dans leur peinture exactement les mêmes motifs, et l'identité de part et d'autre est si absolue que l'on croirait volontiers les poteries de Mycènes et celles d'Ialysos sorties de la même fabrique. En éditant ceux de ces fragments qui retracent des serpules, vermets ou cloisonnaires comme le vase de notre pl. 27, le savant et heureux explorateur dit que ce type de décoration est celui qui se reproduit le plus fréquemment dans la céramique primitive mycénéenne. On en a trouvé aussi quelques tessons dans les sépultures de Spata (5), et moi-même j'avais, en 1860, recueilli un morceau de poterie orné de ce même motif peint en rouge vif, en déblayant à Éleusis, sur le flanc de l'acropole qui regarde la Baie de Salamine, un tombeau dont le plan et la forme rappellent dans de plus petites dimensions les Trésors de Mycènes, mais dont la structure est plus ancienne et se rapproche de celle des galeries de Tirynthe (6).

Dans l'année 1866, j'avais rapporté de Santorin une grande jarre peinte, trouvée dans un des plus anciens tombeaux de l'île, sans pouvoir encore en apprécier toute la valeur. Elle a été publiée dans la *Gazette des Beaux-Arts* (7) par M. le baron de

(1) Percy Gardner, *Quarterly review*, janvier 1878, p. 87; A.-S. Murray, *Nineteenth century*, janvier 1879, p. 129 et s. (c'est là seulement que l'on trouve quelques détails un peu développés sur les autres objets trouvés dans le tombeau d'Ialysos, avec les vases décorés de peintures); Fr. Lenormant, *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1879, p. 337 et s.

(2) Un des types les plus multipliés dans ces vases d'Ialysos est celui du vase de Mycènes gravé dans Schliemann, édit. française, p. 119, fig. 25, avec la même forme et le même décor de bandes horizontales.

(3) D'autres, parmi les vases d'Ialysos, offrent dans leurs peintures des poulpes ou des séries de dauphins.

(4) P. 129, fig. 64, à comparer à notre pl. 26; p. 215, fig. 213, à comparer à notre pl. 27.

(5) *Bulletin de correspondance hellénique*, t. II, pl. XIX, n° 5 ; ne comprenant pas la nature de l'objet représenté dans la peinture, on a gravé ce fragment la tête en bas.

(6) *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, 1868, p. 248, pl. IV.

(7) 1re série, t. XXI, p. 116. Le même vase est encore publié : *Archæol. Zeitung*, 1866, pl. A à la

Witte, qui la possède actuellement et qui n'hésitait pas à la faire remonter à plus de dix siècles avant l'ère chrétienne. Il importe maintenant de la rapprocher de ses véritables analogues, les poteries de Mycènes et d'Ialysos. Elle offre avec celles-ci des différences de fabrication ; la couleur grisâtre dont sont peints ses décors sur le fond blanc-jaune n'est pas le même. Mais l'ornementation rentre exactement dans les mêmes données de dessin. Nous y trouvons les mêmes enroulements en spirales, dont chacun offre au centre une fleur épanouie en rosace. C'est un spécimen jusqu'à présent unique de cette phase de la céramique des contrées helléniques, telle qu'elle a été dans les Cyclades méridionales, colonisées plus tard par les Doriens et avant eux par les Phéniciens.

Notons encore la découverte d'objets appartenant au même art et à la même civilisation que ceux de Mycènes et de Spata dans le tombeau fouillé sur le bord de la route qui conduit de Mycènes à l'Héraion (1), et dans les sépultures archaïques de Nauplie et de Ménidhi, l'ancienne Acharnes en Attique, sur l'exploration toute récente desquelles on n'a encore que des renseignements imparfaits.

Ainsi s'est constitué un nouveau groupe d'antiquités, parfaitement un, quoique sorti de localités différentes et éloignées les unes des autres. Il a cette grande valeur de représenter un état jusqu'à présent inconnu de l'industrie, qui n'a pas été particulier à un seul pays, mais commun à tout cet ancien monde gréco-pélasgique, habitant les rivages du circuit du bassin de la mer Égée (2), monde dont le témoignage des documents égyptiens de la XIX^e et de la XX^e dynastie (3) nous a appris à connaître l'unité et les relations réciproques, entretenu par un cabotage maritime très-actif dès le XIV^e siècle av. J.-C.

Comme l'a très-bien dit M. Albert Dumont (4), « c'est une époque du développement de la civilisation du monde classique qui nous a été révélée, époque qui demande à être étudiée avec autant de réserve que de critique, mais dont la place relative peut déjà être fixée. Nous en entrevoyons les origines lointaines au moment où se fabriquent certains objets de Hissarlik ; à Spata, au contraire, par quelques principes de décoration, nous nous rapprochons d'une période plus

p. 257*, n° 2 ; *Exposition universelle de 1878, Les Beaux-Arts et les Arts décoratifs*, t. II, p. 53.

(1) Stamatakis, Περὶ τοῦ κατὰ τὸ Ἡραῖον καθαρισθέντος τάφου, dans les *Mittheilungen des deutschen Archæologischen Institutes in Athen*, t. III, p. 271-286, pl. XI.

(2) Voy. mes observations dans la *Contemporary review*, novembre 1878, p 849 et s. ; *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1879, p. 339 et s.

(3) Em. de Rougé, *Extraits d'un mémoire sur les attaques dirigées contre l'Égypte par les peuples de la Méditerranée vers le XIV^e siècle avant notre ère*, dans la *Revue archéologique*, nouv. sér., t. XVI, p. 81-103; Chabas, *Études sur l'antiquité historique d'après les sources égyptiennes et les monuments réputés préhistoriques*, Châlons-sur-Saône et Paris, 1872; G. Maspero, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient*, chapitre VI; Fr. Lenormant, *Les antiquités de la Troade et l'histoire primitive des contrées grecques*, 1^re partie, Paris, 1876; R. Stuart Poole, *Ancient Egypt*, IV, dans la *Contemporary review*, avril 1879, p. 107-120.

(4) *Bulletin de correspondance hellénique*, t. II, p. 284.

récente. Plusieurs objets, en particulier des ivoires, trahissent l'influence gréco-orientale. Une autre industrie va succéder au type de Mycènes, industrie bien connue, qui est marquée par les coupes d'argent de Cypre et par celles de Palestrina (1). Arrivés à ce point, nous sommes dans la période qui fait depuis longtemps le sujet ordinaire des études archéologiques; nous touchons aux vases de style asiatique, dans peu. aux vases à figures noires. Les découvertes de Mycènes, au premier abord, étaient un inconnu étrange; aujourd'hui elles doivent former le premier et le plus ancien chapitre de l'histoire des antiquités dans les pays grecs; elles ont une place précise dans cette histoire, et ce chapitre se rattache sans solution de continuité inexplicable à tous ceux qui constituent l'archéologie classique. »

M. Newton a donné au système d'ornementation qui prévaut dans les ors estampés et dans les poteries de Mycènes, comme dans les vases d'Ialysos, le nom de *décoration florale*, par opposition à celui de la *décoration géométrique*, que l'on a d'abord considéré comme le plus ancien système d'art ornemental usité dans les contrées grecques, mais qui apparaît maintenant comme ayant succédé au style dit floral, tout au moins dans l'Archipel (2) et dans le Péloponnèse (3). Les admirables

(1) C'est à cette nouvelle période qu'appartient le tombeau de Mégare décrit dans la *Gazette archéologique*, 1879, p. 50 et suiv.

(2) A Santorin, l'antique Théra, dont j'ai pu étudier les antiquités sur les lieux, à deux reprises, avec une attention toute particulière, on reconnait trois phases de fabrication céramique, dont la succession est incontestable :

1° Les poteries déjà peintes, mais singulièrement rudimentaires, qui se rencontrent dans les ruines des villages ensevelis sous la couche de tuf ponceux produite par la dernière éruption du grand volcan central, monuments de la population qui habitait l'île avant l'antique et effroyable catastrophe où la majeure partie s'en effondra, où Strongylé (la ronde) ou Callisté (la belle) devint Théra (le monstre sauvage) : *Rev. archéol.*, nouv. sér., t. XIV, p. 427; *Archives des missions scientifiques*, nouv. sér., t. IV (1867), pl. à la p. 229; Fr. Lenormant, *Les antiquités de la Troade*, p. 43; Émile Burnouf, *Mémoires sur l'antiquité*, pl. I; Fouqué, *Santorin et ses éruptions*, pl. XLI.

2° Les vases avec des enroulements et des ornements floraux, soit peints comme sur la jarre de M. le baron de Witte, soit en relief, comme sur une jarre intacte que j'ai vue chez M. G. Delenda, à Santorin, et sur un fragment qu'avait rapporté M. de Verneuil, de l'Académie des Sciences, un de mes compagnons de voyage de 1866.

3° Les vases bien connus à décor géométrique, dont le Cabinet des médailles possède deux spécimens particulièrement beaux, découverts par Bory de Saint-Vincent dans le tombeau situé sur les flancs du mont Saint-Élie, à côté de l'entrée duquel on lit l'inscription archaïque du nom de Δωριεύς, portant le n° 15 dans la publication faite par Bœckh dans les Mémoires de l'Académie de Berlin pour 1836 et dans les *Elementa epigraphices graecae* de Frantz.

(3) La postériorité des poteries à décor géométrique sur les poteries à décor floral et pélagien est incontestable à Mycènes. Elle a été reconnue de la façon la plus certaine par M. Schliemann, qui n'a rencontré de tessons à dessins géométriques qu'à une profondeur moyenne dans les couches de décombres (exemple, dans l'édition française de son ouvrage : p. 130, fig. 68), ou dans le dromos du nouveau Trésor déblayé par lui dans le voisinage de la Porte des lions (p. 173, fig. 157 et 158; p. 191, fig. 192-196; p. 192, fig. 197-201; p. 193, fig. 202-204). La succession que nous indiquons est entièrement confirmée par les observations faites sur les lieux par M. Newton.

En revanche, dans les poteries incisées, mais

découvertes faites en Cypre par M. le général de Cesnola semblent avoir fourni la preuve définitive de ce que la décoration géométrique, au lieu d'être essentiellement aryenne, comme le pensait M. Conze (1), a été, à une certaine époque, une importation de l'Asie phénicienne (2), thèse qui a été récemment soutenue par M. Helbig (3) et que j'avais énoncée bien auparavant (4). J'y reviendrai dans un autre travail. La décoration florale et pélagienne, au contraire, a été une tentative indigène et originale, mais grossière et imparfaite, de créer une ornementation puisée directement aux plantes et aux animaux que les habitants du littoral de la Grèce avaient constamment sous leurs yeux. On voit que je modifie un peu et que je développe l'appellation que l'éminent conservateur du Musée Britannique y a appliquée. Celle-ci n'exprimait, en effet, qu'un des caractères essentiels de cette ornementation et laissait de côté son aspect le plus spécial, la part si considérable qui y est faite à l'imitation de certaines classes du règne animal, qui ne reparaissent pas plus tard parmi les éléments ordinaires de la décoration des âges classiques, comme, par exemple, les phalènes et, par-dessus tout, les productions marines,

non peintes, de Hissarlik en Troade, les premiers essais du décor géométrique, bien plus grossier que sur les vases peints de l'Archipel, se manifestent à nous dans un canton de l'Asie-Mineure à une date beaucoup plus élevée que celle des antiquités de Mycènes, preuve qu'il faut tenir compte ici de différences locales; voy. mon travail sur *Les Antiquités de la Troade*, p. 16 et s. Les poteries incisées à décor géométrique de Hissarlik sont figurées dans Schliemann, *Atlas des Antiquités troyennes*, pl. XVI, n^os 473 et 474; pl. XXVI, n° 721; pl. XXVII; pl. CIII, n° 2296; pl. CIV, n° 2325; pl. CXX, n° 2361; pl. CXXIII, n^os 2461 et 2463; pl. CLI, n^os 3015 et 3016; pl. CLIV, n^os 3047 et 3049: pl. CLV, n° 3054; pl. CLXI, n° 3095; pl. CLXXV, n° 3397; pl. CLXXXVIII, n° 3450. Et avec de beaucoup meilleurs dessins, dans la *Troy and its remains* du même auteur, p. 95, fig. 62; p. 129, fig. 76; p. 135, fig. 79; p. 152, fig. 106; p. 160, fig. 114; p. 199, fig. 149; p. 282, fig. 193; p. 294, fig. 209; p. 310, fig. 222. Il est bon de remarquer, du reste, que dans la plupart de ces exemples c'est le germe de l'esprit du décor géométrique que l'on observe, plutôt que ce décor déjà constitué.

(1) Dans son beau mémoire *Zur Geschichte der Anfænge griechischer Kunst*, inséré au t. LXIV du recueil de l'Académie des Sciences de Vienne, et dans ses *Oggetti di bronzo trovati nel Tirolo meridionale, lettera a W. Helbig* (*Ann. de l'Inst. arch.*, t. XLIX, 1876, p. 384 et s.).

(2) Voy. A. S. Murray, dans Cesnola, *Cyprus*, p. 403 et s. Le vase portant une inscription phénicienne, découvert à Dali que l'on trouve gravé à la p. 68 de l'ouvrage de M. de Cesnola, est particulièrement décisif dans la question, bien que n'appartenant plus à une période primitive. Il faut, du reste, remarquer que les vases phéniciens de Cypre à décor géométrique sont d'un style et d'une fabrication qui diffèrent notablement de ceux de Santorin ou des Cyclades et de l'Attique. Le seul vase présentant les caractères de ces dernières classes, qui ait été rencontré dans les fouilles du savant général américain (Cesnola, *Cyprus*, pl. XXIX), était manifestement en Cypre un objet importé par le commerce.

(3) *Sopra la provenienza della decorazione geometrica, lettera ad A. Conze*, dans les *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XLVIII, 1875, p. 221 et suiv. C'est aussi la thèse que soutient M. Percy Gardner, *Quarterly review*, janvier 1878, p. 79.

(4) Dans mon mémoire sur *La Légende de Cadmus et les établissements phéniciens en Grèce*, publié en 1867 dans les *Annales de philosophie chrétienne* et réimprimé au tome II de mes *Premières civilisations*.

poissons, poulpes, annelés, mollusques, copiés non-seulement dans leurs coquilles, mais avec les animaux qui les habitent.

C'est ici que doit trouver place l'ingénieuse et féconde observation exposée par M. Alessandro Castellani dans l'article qui ouvre la présente livraison de la *Gazette Archéologique*. Cet artiste distingué, qui a si profondément étudié la bijouterie antique et a su en faire revivre de nos jours les procédés et les formes, a découvert que les dispositions typiques des granulations d'or soudées, qui couvrent les surfaces planes des parures étrusques et de celles d'ancien style grec, ont été originairement fournies par celles des protubérances qu'offre la coquille des oursins, une fois que les piquants en sont tombés (1). Dans les vitrines de la salle de la joaillerie italienne, à l'Exposition Universelle de 1878, M. Castellani avait

(1) J'adopte, on le voit, entièrement la donnée fondamentale de la théorie de M. Alessandro Castellani, laquelle me paraît constituer une véritable découverte. Mais je ne saurais le suivre, quand il prétend attribuer une origine phénicienne à l'imitation des dessins de la coquille des oursins dans les granulations des bijoux. Rien jusqu'ici, à mon avis, n'autorise à rapporter à l'industrie chananéenne aucune des pièces découvertes dans les nécropoles des îles grecques ou de l'Italie, où l'on observe ce type de disposition du décor. Ici M. Castellani me paraît associer indissolublement à tort, deux choses qui me paraissent devoir être distinguées, le procédé technique du granulé, et les dispositions géométriques et rayonnantes qu'on lui donne dans une notable partie des joyaux où il est employé. Le procédé lui-même, dont les plus habiles parmi les artistes modernes ne sont pas parvenus à égaler la perfection, est pour moi, comme pour M. Castellani, d'invention phénicienne. Mais je n'attribuerais à l'industrie des Phéniciens que les bijoux, comme ceux que l'on a découverts dans la tombe Regullini-Galassi à Cæré, dans les sépultures de Palestrina dont le mobilier funéraire est conservé à Rome au Palais Barberini et au Musée du Collège Romain, et aussi dans les tombes de Camiros datant du VIII[e] et du VII[e] siècle av. J.-C., où le granulé est appliqué sur les figures d'animaux, d'êtres fantastiques et de divinités, telles que l'Artémis Persique, dont la représentation est caractéristique de l'art de l'Asie sémitique et chananéenne. Dans l'application de cette méthode à l'exécution des décors imités de la coquille des oursins, je vois une adaptation indigène, faite en Grèce et en Étrurie, du procédé technique importé de Sidon ou de Tyr, à un système d'ornementation gréco-pélasgique dont l'invention en avait été indépendante. En effet, dans certains des bijoux d'or de Mycènes, nous voyons les mêmes dispositions géométriques et rayonnantes d'ornements ponctués en relief, obtenues par un simple procédé de repoussé et d'estampage, antérieurement à l'introduction de la délicate technique des granulations et des cordelés soudés. Citons comme exemple la merveilleuse stéphané gravée à la p. 265 de l'édition française de l'ouvrage de M. Schliemann, fig. 281 (cf. les autres objets du même tombeau figurés aux p. 266-271). La copie des dispositions du test des oursins y est manifeste dans les médaillons circulaires qui la décorent avec tant de profusion, même dans ceux qui sembleraient au premier abord retracer des fleurons radiés. L'exécution de cette stéphané est si parfaite que l'on peut douter qu'elle ait été l'œuvre des orfèvres achéens de Mycènes. Mais si elle a été importée de l'étranger, ce ne saurait être de la Phénicie, avec l'art de laquelle elle n'a aucune parenté. Il faudrait, dans ce cas, en chercher le pays d'origine dans l'Asie-Mineure lydo-pélasgique, dans le pays d'où la dynastie des Pélopides était venue en Grèce et d'où la tradition lui faisait tirer les ouvriers habiles qui sculptèrent la Porte des lions de Mycènes.

Le système des dispositions de granulé imitées des protubérances de la coquille des oursins me paraît donc devoir être rangé au nombre des données ornementales qui furent introduites en Étrurie, non par les Phéniciens, mais par les Grecs, dans leurs premières expéditions aux côtes d'Italie.

placé ces coquilles à côté des copies des granulés étrusques, exécutées avec un art exquis par lui-même et par son frère. La démonstration était complète par ce rapprochement, et le doute ne demeurait plus possible. Mais ces dispositions granulées, dont les Étrusques, avec leur fidélité à l'art archaïque, ont continué à user bien plus tard que les Grecs, nous en trouvons indubitablement les premiers germes — encore bien imparfaits — sur quelques-uns des objets découverts à Mycènes et à Spata, par exemple dans la disposition des points repoussés en relief qui décorent l'intérieur d'une partie des ornements en forme de bosses circulaires, bombées comme la coquille de l'oursin. Ainsi nous avons là, jusque dans les siècles classiques, un legs de la civilisation primitive et du goût décoratif révélé par ces monuments, un dernier vestige de la période où les Grecs, toujours marins et pêcheurs par essence, se plaisaient à copier les créatures marines (1).

Ce n'est pas, du reste, en ramassant ces animaux jetés par la tempête sur le sable des grèves, où la plupart d'entre eux ne présentent plus que des masses gluantes et informes, que les habitants des côtes de la Mer Égée ont pu être pris de la tentation de les imiter dans leur art industriel, c'est en les voyant vivre dans les eaux. Il est certaines anses tranquilles et peu profondes des côtes découpées de la Grèce et de l'Italie Méridionale, comme le Mare Piccolo de Tarente (2), où la mer est si transparente que la barque qui vous porte semble suspendue en l'air et que le regard plonge librement jusqu'au fond, distinguant clairement tous les êtres qui l'habitent. Là, quand on navigue en barque par un jour de calme et

(1) Ce qui me paraît achever de rattacher à la décoration florale et pélagienne des pays gréco-pélasgiques, les dispositions régulières qui sont habituelles dans les granulés de la bijouterie étrusque, c'est que toutes ne sont pas imitées des coquilles des oursins. Il faut aussi y faire une place à certaines données empruntées à la végétation indigène de la Grèce et de l'Italie, que M. Castellani laisse de côté. Ainsi il y a des groupes de granulations très-caractéristiques, faisant saillies en demi-boules ou en cônes surbaissés (comme celles qui forment un rang continu tout autour de la belle fibule, décorée au centre de fleurons en cordelé, n° 355 du *Catalogue des bijoux du Musée Napoléon III*; gravée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1re série, t. XIV, pl. à la p. 155, n° 6; et dans le *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* de M. Daremberg et Saglio, p. 795, fig. 962), qui sont incontestablement copiés de la fraise et du fruit de l'arbousier.

(2) C'est avec intention que je cite cet exemple. Car la multiplication exceptionnelle des mollusques et des zoophytes dans le Mare Piccolo de Tarente, jointe à la façon dont la transparence des eaux permet de s'y charmer au spectacle de leur vie, a exercé sur la numismatique tarentine, encore à la plus belle époque de l'art grec, une influence dont les archéologues qui n'ont pas été sur les lieux n'ont pas pu pénétrer la cause. Sur les admirables didrachmes ou *nomoi* d'argent de Tarente, le type principal représente le héros éponyme Taras, fils de Posidon, porté sur les flots par un dauphin. Dans sa main droite étendue, il tient presque toujours une production marine, poisson, coquillage, crustacé, zoophyte, madrépore, ou algue; et les graveurs monétaires se sont plu à varier à l'infini ce détail du type, en y reproduisant toute la petite faune des eaux qui baignaient le pied des murailles de leur cité. Les symboles personnels des magistrats monétaires de Tarente, placés en petits types accessoires dans le champ des pièces, sont aussi, pour une forte proportion, pris parmi ces productions de la mer, ce qu'on n'observe au même degré dans aucune autre ville grecque.

de belle lumière, on aperçoit sur les rochers sous-marins les actinies s'épanouissant au milieu des algues comme des fleurs vivantes aux merveilleuses couleurs, tandis qu'à côté les astéries se déplacent par un mouvement de rotation sur elles mêmes, les gastéropodes rampent à la façon des escargots, portant de même sur leur dos leurs coquilles aux formes et aux teintes si variées, et la pieuvre se tient en embuscade pour enlacer sa proie de ses longs bras. Entre deux eaux on voit nager, avec le monde multiforme des poissons, les calmars, les nautiles qui font sortir leurs bras nombreux de l'embouchure de leur belle coquille arrondie, les squilles, les néréides et les méduses, semblables à des clochettes d'opale que borde une frange de tentacules allongés en bas et teints de nuances vives. En même temps à la surface, l'argonaute fait flotter comme un navire minuscule sa coquille ivoirine, en élevant en l'air ses deux bras élargis en forme de voiles carrées. Il faut avoir vu ce spectacle, inconnu à nos mers sauvages, sombres et brumeuses, pour avoir une idée de la fête que donne aux yeux cette population pullulante des petits animaux marins, et pour comprendre comment les peuples primitifs qui l'admiraient tous les jours durent être invinciblement amenés à y chercher les éléments de leur premier système d'ornementation.

Le goût s'en maintint assez longtemps après que le règne exclusif de la décoration florale et pélagienne eut pris fin. Les objets trouvés à Spata nous montrent les éléments de cette décoration encore employés après la période du décor géométrique et se mêlant aux éléments qui vont bientôt après constituer le système nouveau d'ornementation du style gréco-asiatique. Un des personnages du Banquet d'Athénée (1), parlant *de visu* du fameux lébès d'argent porté sur un pied de fer, qu'Alyatte, roi de Lydie à la fin du VIIe siècle, avait dédié à Delphes (2) et qu'avait ciselé Glaucos de Chios, dit qu'il était décoré « de petits animaux aquatiques, d'insectes et de plantes herbacées » *ἐντετορευμένα ζωδάρια καὶ ἄλλα τινὰ ζωΰφια καὶ φυτάρια* (3). On croirait lire une description du décor des ors de Mycènes et d'une partie des objets de Spata. Parmi les types que les villes grecques adoptèrent au VIIe siècle avant J.-C. pour marquer leurs premières monnaies, les êtres de la faune maritime tiennent encore une place considérable ; on y trouve non-seulement le dauphin, le phoque, plusieurs espèces de poissons, la tortue de mer, mais aussi le calmar, la seiche, la squille, le crâbe. Et M. Percy Gardner remarque avec raison (4) que sur les premiers monuments numismatiques des Hellènes, ces animaux sont traités d'une façon qui souvent rappelle les figures des mêmes

(1) V, p. 210.

(2) Herodot., I, 25 ; Pausan., X, 16, 1.

(3) Pour l'application spéciale du terme de ζωδάρια aux petits animaux aquatiques, voy. Aristot., *Hist. anim.*, V, 19 ; on l'emploie aussi pour désigner les vermisseaux (Aristot., *De part. anim.*, III, 1) et les chenilles (*Etym. magn.*, v. καμπή), mais non d'autres bêtes. Les ζωΰφια sont exclusivement des insectes (Hesych., *s. v.*).

(4) *Quarterly review*, janvier 1878, p. 80.

espèces dans l'orfèvrerie et la peinture céramique de l'âge auquel appartiennent les antiquités de Mycènes, d'Ialysos et de Spata.

Quand les Grecs, éclairés enfin par le progrès de leur propre goût et par les modèles asiatiques, au sujet des conditions d'une ornementation d'art digne de ce nom, renoncèrent à imiter les formes étranges, flasques et mal accusées du corps des mollusques et des zoophytes, ils continuèrent à chercher des modèles dans les lignes arrêtées et précises de leurs coquilles. Les joailliers et les orfèvres n'imitèrent plus, comme ils l'avaient fait d'abord, les poulpes, les méduses, les actinies, les arénicoles, le nautile avec son animal nageant, mais ils cherchèrent encore des types de granulations régulières et élégantes sur le test des oursins, et firent un fréquent usage ornemental de la coquille de la bucarde. Et c'est ainsi que ce dernier vestige des habitudes d'une période antérieure persista seul à travers les âges, perfectionné par un sentiment d'art plus pur et une plus grande habileté technique.

François LENORMANT.

BRONZES ANTIQUES

(Planches 28 et 29.)

Les objets figurés dans ces deux planches sont tous remarquables comme art, mais ne réclament pas un long commentaire d'érudition.

L'admirable lampe en tête de nègre, gravée sous deux aspects, avec ses proportions originales, dans la planche 28, fait partie des collections du duc de Luynes à la Bibliothèque Nationale. Elle a été trouvée dans l'Italie Méridionale. Sans tomber dans la caricature, l'artiste a su y exprimer avec une vérité saisissante un type de race tout à fait bestial. Il a obéi à un sentiment de recherche de l'exactitude ethnographique, rare dans les œuvres des arts classiques. Car les Grecs et les Romains, à la différence des Égyptiens qu'aucun peuple de l'antiquité n'a égalés sous ce rapport, se sont généralement montrés assez peu préoccupés d'apporter une fidélité bien précise dans la reproduction des types des races étrangères. Le plus souvent ils se sont contentés de représentations conventionnelles qui ne sont que du

plus médiocre secours pour l'antropologiste. La lampe de la collection de Luynes, au contraire, est un des documents qui pourront servir à déterminer exactement quelles sont les variétés de nègres qu'a connues le monde classique, qui lui étaient amenées par le commerce des esclaves. C'est à ce titre qu'elle nous a paru mériter d'être publiée. Car le jour où quelque anthropologiste ayant spécialement étudié les races noires, comme M. le docteur Hamy, entreprendra ce travail, capital pour l'histoire des relations du monde gréco-romain avec l'Afrique, la lampe que nous éditons en sera une des illustrations nécessaires.

Quant aux trois statuettes réunies dans notre planche 29, elles appartiennent au riche cabinet de M. Auguste Dutuit, à Rouen (1). Toutes les trois ont été gravées de la dimension des originaux.

Nous y avons d'abord le *Silène œgophore* (2), dont j'ai déjà parlé dans la *Gazette archéologique* (3), en le signalant comme presque exactement pareil à ceux qui ont été publiés par Gori (4) et Clarac (5). Chauve et barbu, le Silène est représenté debout, vêtu d'une penula pastorale qui descend jusqu'à ses genoux ; il porte, couchée en travers de ses épaules, une chèvre dont il tient deux pattes dans chacune de ses mains. Cette figurine, extrêmement fine, est portée sur sa base circulaire antique à quatre pieds, également en bronze.

La petite *Minerve*, produit de l'art romain de l'époque impériale, est aussi remarquable par l'extrême finesse de son exécution (6). La déesse est debout, tenant une patère dans sa main droite. Elle est vêtue d'une double tunique, avec l'égide formée de deux pièces que réunit le masque de la Gorgone placé au milieu. Le casque qui couvre sa tête est orné d'une double aigrette.

M. François Lenormant (7) a désigné comme *Rhéa-Cybèle* la belle statuette qui occupe le milieu de la planche et qui offre tant de

(1) Voy. *Collection Auguste Dutuit*, pl. XIII.

(2) Fr. Lenormant, *Collection Aug. Dutuit, Antiquités*, n° 13.

(3) 1878, p. 100.

(4) *Museum etruscum*, pl. LXV, n°s 1 et 2.

(5) *Musée de sculpture*, pl. 726 H, n° 1791 D.

(6) Fr. Lenormant, *Collection Aug. Dutuit, Antiquités*, n° 9.

(7) *Collection Aug. Dutuit, Antiquités*, n° 8.

ressemblance avec un bronze célèbre de l'ancienne collection Foucault, maintenant au Cabinet des médailles de Paris (1). Cette dernière figure est mutilée des deux bras; mais le bronze de la collection Dutuit, plus complet, permet maintenant d'en restituer le geste, et ce geste me paraît devoir exclure l'idée d'une Cybèle. En effet, la déesse qui nous y apparaît vêtue d'une ample stola et d'un pallium laissant le bras droit dégagé, la tête ceinte d'une couronne de murailles flanquée de cinq tours, tient dans sa main droite, étendue en avant, une patère avec laquelle elle fait une libation; et la pose de son bras gauche ne permet pas de douter qu'il ne portât une corne d'abondance, aujourd'hui disparue. C'est exactement ainsi que Tutela est figurée, avec son nom, sur les monnaies de Carausius (2), tandis que sur celles de Tétricus (3), tout en faisant encore la libation avec la patère, elle s'appuie de la main gauche sur une haste. M. Ch. Robert, à qui l'on doit de récentes et très-importantes recherches sur le culte de Tutela (4), établit que la patère tenue à la main et la corne d'abondance étaient les attributs spéciaux de cette déesse. Il est vrai que la Tutela des monnaies de Tétricus et de Carausius, non plus que celle d'un bas-relief de Rome (5), n'a pas la tête tourelée de Cybèle et des Fortunes de Villes. Mais M. le Baron de Witte, ici même (6), reconnaissait d'une manière extrêmement ingénieuse et tout à fait sûre des représentations où Tutela est coiffée de la couronne de murailles, en même temps qu'elle tient la corne d'abondance et la patère, et de plus est ailée. Sur un précieux fragment de vase de terre rouge sigillée, que possède le Musée de Lyon (7), le buste de Tutela, désignée par l'ins-

(1) Montfaucon, *L'antiquité expliquée*, t. I, 1re partie, pl. I, n° 1; Chabouillet, *Catalogue général et raisonné des camées, etc. de la Bibliothèque Impériale*, n° 2919.

(2) Akerman, *A descriptive catalogue of the ancient British and British-Roman coins* (dans le tome Ier des *Materials for the history of Britain*), pl. XIII, nos 26-30; Cohen, *Description historique des monnaies de l'Empire Romain*, t. V, p. 535, nos 247-251.

(3) J. de Witte, *Recherches sur les empereurs qui ont régné dans les Gaules au IIIe siècle*, pl. XXXIX, n° 145.

(4) *Étude sur quelques inscriptions antiques du Musée de Bordeaux* (extrait du tome IV des *Mémoires de la Société Archéologique de Bordeaux*) : *Le culte de Tutela*, p. 1-8.

(5) *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XXXVIII, 1866, pl. K, n° 4.

(6) *Gazette archéologique*, 1879, p. 4; pl. II.

(7) Ce fragment de vase a été signalé ici par M. le Baron de Witte; il demeure encore inédit, mais nous croyons savoir que M. Ch. Robert en prépare la publication.

cription de son nom, est tourelé et placé non entre deux cornes d'abondance, mais entre les bustes de deux fleuves qui jettent de l'eau par la bouche. Et ce monument vient confirmer définitivement l'opinion émise par M. Robert (1), que l'on doit reconnaître la déesse tutélaire dans « ces bustes tourelés entourés de deux cornes d'abondance et ornés d'une patère (2) », que l'on a expliqués jusqu'ici par Cybèle ou par des personnifications de villes.

Le vrai nom de la divinité représentée dans le bronze de la collection Dutuit, que nous publions aujourd'hui, et dans celui du Cabinet des médailles, me paraît donc être celui de *Tutela*. Saint Jérome (3), nous apprend que de son temps il n'y avait pas de maison romaine qui n'eût son simulacre de cette déesse, devant lequel on brûlait des cierges ou des lampes.

E. DE CHANOT.

TERRE-CUITE DE RHODES

(PLANCHE 30.)

Le beau buste estampé en terre cuite, que nous publions dans cette planche, a été trouvé par M. Auguste Saltzmann dans un des tombeaux de Camiros, dans l'île de Rhodes. Après avoir fait partie de la collection de M. Auguste Parent, il vient d'entrer tout récemment dans le riche cabinet de M. de Bammeville, qui a bien voulu en permettre la publication dans la *Gazette archéologique* avec une bonne grâce parfaite. Notre planche phototypique reproduit le monument sous deux aspects, en le réduisant environ de moitié.

M. Heuzey (4) a traité de ces bustes estampés de terre cuite, qui

(1) Mém. cit., p. 7.

(2) Le plus bel exemple connu de ce type de monuments est le bronze découvert dans le siècle dernier auprès d'Abbeville, lequel se trouve au Cabinet des médailles: Caylus. *Recueil d'anti- ...tés*, . V, pl CXI, p. 312; Chabouillet. *Catalogue général des camées, etc. de la Bibliothèque Impériale*, nº 2918.

(3) *In Isaiam*, LVII, 7.

(4) *Monuments grecs publiés par l'Association des études grecques*, 1873, p. 17 et suiv.

n'ont jamais que la face antérieure, ayant été destinés à servir d'appliques, et où la figure est toujours coupée au-dessous de la poitrine, lesquels se rencontrent assez fréquemment dans les nécropoles grecques (1). Il a établi qu'on les déposait dans les tombes, appliqués contre une des parois et disposés de manière à ce que la divinité qu'ils représentent parût s'élever de la terre, dans laquelle la partie inférieure de son corps serait encore engagée. C'est là, comme l'a montré le savant académicien, un type de représentation propre aux divinités chthoniennes, qui résident sous la terre et opèrent à la surface du sol, au printemps, une montée périodique, type et gage de la palingénésie des morts, comme Déméter, Coré ou Dionysos (2). Dans le buste de la collection de M. de Bammeville, l'image qui s'offre à nos regards est celle d'Aphrodite. Il n'est pas possible, en effet, d'hésiter sur le nom à donner à cette déesse juvénile, entièrement nue, dont les cheveux sont entourés d'une mitra, par-dessus laquelle elle porte un voile, disposé sur la tête en forme de polos et tombant par derrière sur les épaules. Mais l'on connaît, et c'est l'un des points de doctrine mythologique les mieux établis par l'archéologie moderne (3), une Aphrodite chthonienne, infernale et funèbre, qui s'identifie avec Perséphoné et peut se substituer à elle. C'est celle à qui ses épithètes d'Épitymbia (4) et de Tymbôrychos (5) assurent une place toute naturelle dans les tombeaux, aussi bien que le célèbre problème d'Aristote (6) comparant l'ἀφροδισιάζων à l'ἀποθνήσκων. La peinture qui décore le fond d'une belle cylix à figures rouges de la collection du duc de Luynes, au Cabinet des médailles

(1) Des bustes de ce genre ont été publiés dans : Gerhard, *Antike Bildwerke*, pl. XCIV, nos 4 et 5 ; *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. V, pl. IX ; J. de Witte, *Choix de terres-cuites antiques du Cabinet de M. le vicomte de Janzé*, pl. XXXII et XLIV ; *Monuments grecs publiés par l'Association des Études grecques*, 1873, pl. II.

(2) Voy. les lumineuses observations de Gerhard, dans les *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XXIX, 1857, p. 214 ; et surtout la peinture de vase où l'on voit une Bacchante arrosant un buste de Dionysos barbu, qui germe du sol au milieu de feuillages et de fleurs : Gerhard, *Gesammelte akademische Abhandlungen*, pl. LXVII, no 3.

(3) L'écrit classique à cet égard est l'admirable mémoire de Gerhard sur *Venus-Proserpina*, dans le t. II, p. 149 et suiv., des *Hyperboreisch-Romische Studien*, réimpression de la dissertation publiée d'abord en italien à Fiesole, en 1826.

(4) Plutarch., *Quaest. rom.*, 20.

(5) Clem. Alex., *Protrept.*, p. 33 ; voy. Engel, *Kypros*, t. II, p. 157 et 242.

(6) *Problem.*, IV, 1.

de la Bibliothèque Nationale (1), représente une Aphrodite reine, le front ceint d'une riche stéphané et portant le sceptre, qui monte de la terre, le regard dirigé vers le ciel. Son buste seul émerge du sol, et Éros s'approche d'elle en volant. De même, un buste de terre-cuite de la catégorie de ceux qui nous occupent, provenant de la Grande-Grèce, lequel a été publié par Gerhard (2), est incontestablement celui d'une Aphrodite parée de riches bijoux, sur l'épaule de laquelle se tient assis un Éros de petite proportion.

Comme style d'art, notre buste rhodien d'Aphrodite offre une très-étroite parenté avec quelques-unes des têtes d'Aphrodite Doritis (3) qui se voient dans le carré creux, au revers des monnaies d'argent de Cnide frappées depuis l'époque de Darius, fils d'Hystaspe, jusqu'à la fin du v^e siècle av. J.-C. (4), tandis qu'une protome de lion ou une tête de lion, la gueule ouverte, suivant le module, décore le droit des mêmes pièces. Dans le *Choix de médailles grecques du cabinet de F. Imhoof-Blumer* (5) on a gravé une série de ces monnaies, très-habilement choisies par le savant numismatiste de Winterthur pour faire suivre, d'époque en époque, le développement chronologique du type de leur tête d'Aphrodite. Le buste de terre-cuite que nous publions aujourd'hui se rapproche tout particulièrement de celle qui y est figurée sous le n° 131, tandis qu'un autre buste analogue d'Aphrodite voilée, de même matière et de même nature, mais de style notablement plus ancien, que possède le Musée du Louvre (6) et qui provient également des fouilles de Camiros, doit être mis en parallèle avec le n° 127.

Le buste de terre-cuite de la collection de M. de Bammeville, et c'en est le grand intérêt, peut donc être considéré comme un véritable type d'école. C'est un spécimen caractéristique du style, de la manière et du degré exact du progrès de la plastique dans l'Asie-

(1) *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. IV, pl. XXXIX, n° 1 ; Ch. Lenormant et J. de Witte, *Él. des mon. céramogr.*, t. IV, pl. XXXV.

(2) *Antike Bildwerke*, pl. LVIII.

(3) Pausan., I, 1, 3.

(4) J. Brandis, *Das Münz-Mass-und Gewichtswesen in Vorderasien bis auf Alexander den grossen*, p. 334 et 470.

(5) Pl. IV, n°s 127-135.

(6) Heuzey, *Les figurines antiques de terre-cuite du Musée du Louvre*, pl. XIII, n° 5.

Mineure dorienne aux environs de la LXXVIII^e olympiade, vers le temps où l'éclatante victoire de Conon aux embouchures de l'Eurymédon mit fin pour un demi-siècle à toute influence des Perses sur ces contrées. Le génie propre à l'art dorien se montre, d'ailleurs, nettement empreint dans ce morceau, qui a par certains côtés une parenté marquée avec les sculptures éginétiques. Nous y trouvons de même la tête insignifiante, sans expression, les yeux plats et bordés, les sourcils sans profondeur, les lèvres étroites, bridées, souriantes, le menton pointu, les cheveux formant sur le front une frange symétrique. Le rendu du corps est, comme dans les frontons d'Égine, supérieur à celui de la tête, vrai, vivant, rempli d'un profond sentiment de la nature, savant mais un peu sec, ayant plus de précision que de couleur. Le type que le modeleur a choisi pour le donner au corps de la déesse est conforme à cet esprit, fin et nerveux, avec des seins petits et vigoureusement détachés, pointus et divergents. Il semble, d'ailleurs, avoir copié un modèle chez qui les chairs de la poitrine commençaient à tendre à s'affaisser légèrement, après la fleur de la première jeunesse, et il a mis à les rendre plus de souplesse que nous n'en rencontrons chez les Éginètes.

S. TRIVIER.

Depuis l'impression de mon travail sur les *Divinités des sept jours de la semaine* (1), quelques autres monuments m'ont été signalés, monuments sur lesquels ces divinités sont figurées ou nommées. Au Musée de Wiesbaden se trouve un autel octogonal où l'on a sculpté la *Fortune* accompagnée des sept divinités. Mais l'état de dégradation dans lequel se trouve cet autel ne permet pas de reconnaître facilement toutes les divinités. Il semble que l'ordre se trouve dérangé; ce serait toutefois *Vénus* nue tenant un miroir qui terminerait la série.

Grâce à une communication que je reçois de M. Cohausen, conservateur du Musée de Wiesbaden, je puis ajouter les renseignements suivants :

L'autel est haut de 43 centimètres et large de 63. Au centre est la

(1) *Gazette arch.*, 1877, p. 50 et suiv. et p. 77 et suiv.; 1879, p. 1 et suiv.

Fortune, ayant à sa gauche un personnage nu dans lequel je crois reconnaître *Jupiter* tenant le foudre ; suivent *Mercure* tenant la bourse et le caducée, *Mars* armé du casque, de la lance et du bouclier, un personnage drapé qui me semble être *Saturne*, armé de la harpé, le *Soleil*, reconnaissable aux rayons qui entourent sa tête, une déesse, peut-être la *Lune*, enfin *Vénus* nue, tenant un miroir.

Une inscription en *graffito* (1), tracée sur fond noir et qui semble avoir souffert des injures du temps, vient d'être trouvée à Pompéi. On y lit les noms en grec des sept jours de la semaine, disposés dans l'ordre suivant :

ΘΕΩΝ ΗΜΕΡΑC
ΚΡΟΝΟΥ
ΗΛΙΟΥ
<ΕΛΗΝΗC
ΑΡΕΩC
ἙΡΜΟΥ
ΔΙΟC
ἀΦΡΟΔΕΙΤΗC.

(1) *Notizie degli scavi di antichità comunicate alla R. Accademia dei Lincei*, Febbr. 1879, p. 44.

J. W.

ERRATA.

P. 151. Au lieu de *Corinium*, lisez *Durocornium*.

P. 151 et 153. Dans l'énumération des mosaïques d'Italie représentant les Saisons, le premier alinéa (*Sentinum*) et le dernier (*Italie méridionale*) doivent être supprimés et remplacés par une mention unique ainsi conçue :

« *Sasso-Ferrato* (ancien Sentinum). Mosaïque découverte en 1827 et conservée aujourd'hui à Munich. Elle représente Apollon (le Soleil) entouré des signes du Zodiaque (les 12 mois de l'année) ; à ses pieds on voit la Terre (ou l'Année) environnée de quatre enfants qui personnifient les Saisons. (Voir R. Engelmann, *Das Mosaik von Sentinum*, dans l'*Archäologische Zeitung*, t. XXXV, p. 9, pl. III.)

L'Éditeur-Gérant : A. Lévy.

POITIERS. — TYP. OUDIN FRÈRES

MÉLICERTE.

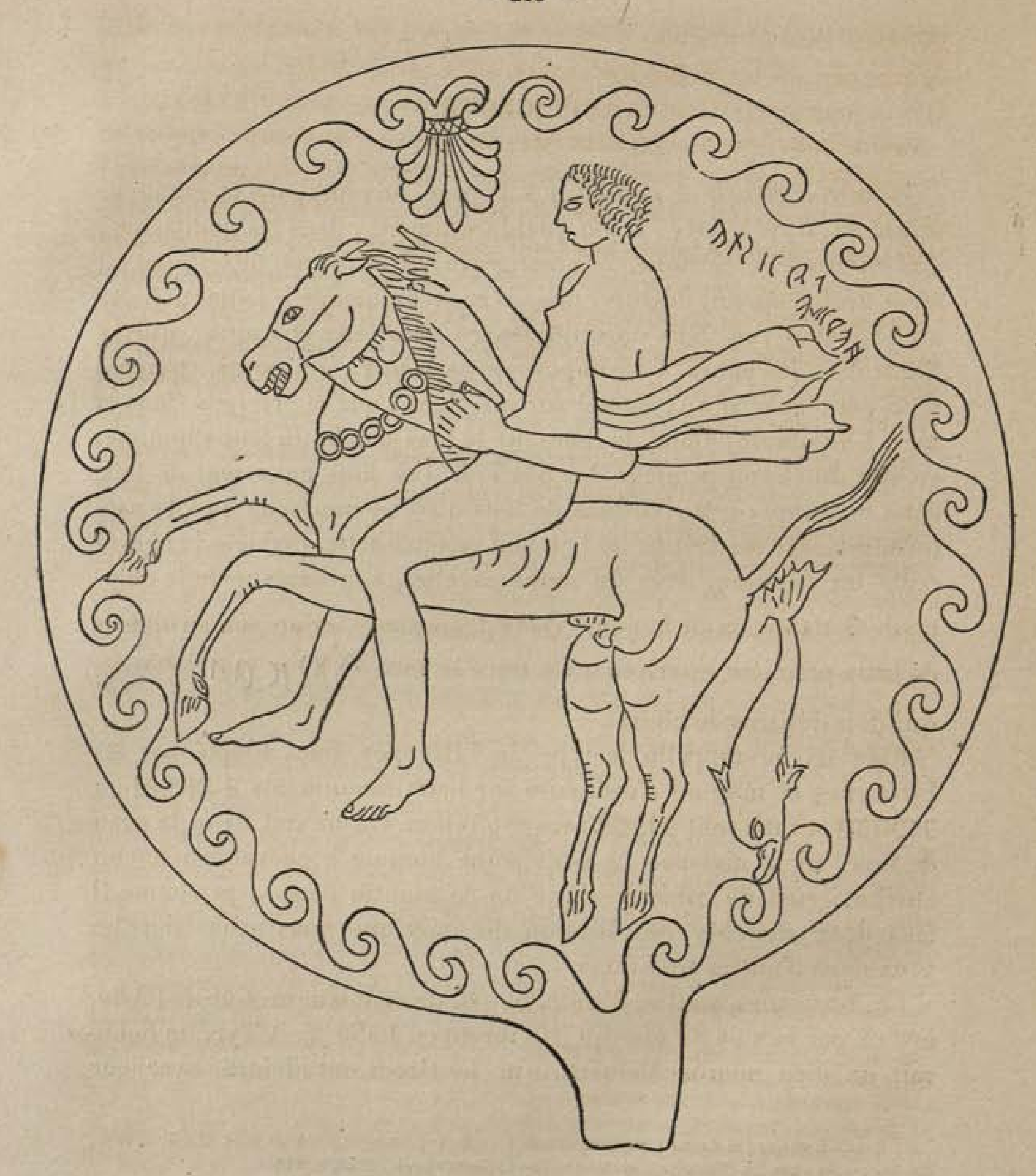
Le miroir étrusque reproduit à la page suivante, de la grandeur originale, a été trouvé, il y a quelques années, dans les montagnes, aux environs de Cortone. Le sujet gravé sur ce disque métallique est assez négligemment dessiné, mais il se recommande à l'attention des archéologues par deux inscriptions en caractères étrusques, qui se lisent dans le champ. La composition se réduit à un groupe composé d'un petit éphèbe nu, monté sur un cheval qui se précipite dans la mer. Une simple chlamyde flotte sur le bras gauche du jeune homme; au cou du cheval pendent des phalères. Les flots entourent de tous côtés le groupe; cette bordure de flots n'est interrompue qu'à la partie supérieure du disque, où l'on voit une palmette. Derrière le cheval saute un dauphin. Près du jeune cavalier, à la hauteur de la chlamyde flottante, on lit le nom 𐌄𐌋𐌊𐌓𐌄𐌇, *Hercle,* et un peu au-dessus de cette première inscription est tracé le mot 𐌄𐌕𐌔𐌊𐌀𐌐, *Pakste,* qui doit désigner le cheval.

Rien ici ne rappelle le type de l'Héraclès grec, adopté par les Étrusques et nommé d'ordinaire sur leurs monuments Ǝ⅃ꓘꓷƎ8 ou Ǝ⅃ↄꓷƎ8 et rarement Ǝ⅃ↄꓷƎ sans aspiration. On ne voit ici ni la peau de lion, ni la massue. Le petit jeune homme à cheval n'a aucun attribut; rien de caractéristique ne se montre dans sa personne. Il faut donc chercher l'explication du sujet que nous avons sous les yeux dans d'autres traditions.

Les Étrusques, au dire d'Hérodote (1), tiraient leur origine de l'Asie, et c'est par la voie de mer qu'ils vinrent en Italie (2). A Tyr, on honorait un dieu nommé Melqarth que les Grecs ont identifié avec leur

(1) I, 94. Cf. ce que j'ai dit sur l'origine lydienne des Étrusques dans les *Nouvelles Annales de l'Institut archéologique*, t. I (1837), p. 508.

(2) Voy. ce que dit à ce sujet M. Gamurrini, *Gazette arch.*, 1879, p. 176.



Héraclès. Sanchoniathon (1) dit : Μελίκαρθος ὁ καὶ Ἡρακλῆς. Il convient de rappeler ici la célèbre inscription bilingue de Malte, où le nom du dieu מלקרת בעל צר est traduit en grec par ΗΡΑΚΛΕΙ ΑΡΧΗΓΕΤΕΙ (2).

Les orientalistes les plus habiles ont depuis longtemps rapproché le nom de Melqarth de celui d'un jeune héros grec, honoré principalement à Corinthe, Mélicerte, le fils d'Athamas et d'Ino (3). Et toutefois, dans le mythe grec, tel qu'il nous est parvenu, et malgré certaines traditions phéniciennes qui s'y mêlent, il n'y a aucun rapport, aucun lien qui rattache ce mythe à celui d'Hercule. Nous n'avons autre chose que la forme et la consonnance des deux noms Melqarth-Mélicerte. Il est vrai que les Grecs aimaient à faire des rapprochements de ce genre.

Voici en peu de mots comment on racontait le mythe de Mélicerte, d'après les traditions thébaines et corinthiennes. Athamas et Ino étaient poursuivis par la colère de Héra, parce qu'Ino avait été la nourrice du jeune Dionysos. Ino, pour se soustraire à la vengeance d'Athamas, devenu furieux, se précipita dans la mer avec son fils Mélicerte, du haut des rochers Molurides, entre Corinthe et Mégare. Dans quelques récits, entre autres dans celui d'Apollodore, Mélicerte aurait été jeté d'abord dans une chaudière remplie d'eau bouillante ; sa mère l'en aurait retiré, pour se précipiter ensuite avec son corps dans les flots. Quoi qu'il en soit, un dauphin porta le corps de Mélicerte au rivage. Sisyphe, le frère d'Athamas, l'ayant trouvé, lui donna la sépulture et institua en son honneur les jeux Isthmiques. Posidon ou bien Dionysos accorda l'immortalité à Ino et à Mélicerte, qui furent honorés comme divinités de la mer, sous les noms de Leucothéa et de Palæmon (4).

(1) *Ap.* Euseb., *Praep. Evang.*, I, 10, p. 32, ed. Orelli.

(2) Gesenius. *Mon. phoen.*, pl. VI, et p. 97 (lib. II, cap. 1). Cf. *Saggi di dissert. accad. di Cortona*, t. I, p. 25 et suiv., et le mémoire de l'abbé Barthélemy dans le t. XXX, p. 405 et suiv. du recueil des *Mémoires de l'Académie des inscript.*, ainsi que les autres ouvrages cités par Gesenius.

(3) Voy. Movers, *Die Phœnizier*, t. I, p. 434. Cf. Münter, *Religion der Karthag.*, p. 40 ; Creuzer, *Symbolik*, t. II, p. 658, 3e édit. ; Gerhard, *Griechische Mythologie*, § 686 ; A. Maury, *Religions de la Grèce antique*, t. III, p. 239 et suiv.

(4) Apollod., III, 4, 3 ; Pausan., I, 44, 11 et II, 1, 3; Schol. *ad* Pindar., *Isthm.*, p. 514 et seq., ed. Bœckh : Tzetz. *ad* Lycophr., *Cassandr.*, 107 et 229 ; Schol. *ad* Euripid., *Med.*, 1274 ; Eustath. *ad* Homer., *Odyss.*, E, p. 1543 ; Plutarch., *Sympos.*,

Palæmon était un surnom d'Hercule (1); c'est aussi le nom d'un de ses fils (2). Le mot παλαίμων signifie *lutteur*, et Movers (3) est porté à croire que le nom originaire et primitif d'Hercule était Palæmon.

Les monnaies coloniales de Corinthe ont souvent pour type le jeune Mélicerte, couché ou debout, sur le dos d'un dauphin (4). On y voit aussi Ino et Mélicerte se jetant dans la mer du haut d'un rocher (5), et Ino présentant son jeune fils à Posidon assis sur un rocher, au pied duquel nage un dauphin (6).

Ino était la fille de Cadmos, fils d'Agénor, ce qui nous ramène aux traditions phéniciennes. D'un autre côté, dans l'île de Ténédos, on immolait des enfants à Mélicerte-Palæmon, comme nous l'apprenons par Lycophron : Παλαίμων δέρκεται βρεφοκτόνος (7).

Les sacrifices humains se rencontrent chez les Phéniciens; d'après

V, 3, t. VIII, p. 683, ed. Reiske ; Ovid., *Metam.*, IV, 416 seq. ; Hygin., *Fab.*, 2 ; Philostrat., *Imag.*, II, 16. — Le dauphin est souvent mis en rapport avec les éphèbes. Les monnaies de Tarente ont pour type Taras monté sur un dauphin. Eckhel, *Doct. num. vet.*, t. I, p. 145 et suiv. On disait aussi qu'un dauphin avait sauvé la vie au fils de Taras : Probus et Pomponius Sabinus *ad* Virg., *Georg.*, II, 176. Phalanthe, porté par un dauphin, aborde en Italie : Pausan., X, 13, 5. Icadios, fils d'Apollon, est recueilli par un dauphin : Serv. *ad* Virg., *Aen.*, III, 332. Le corps de Cœranos, qui s'était noyé, est porté au rivage par un dauphin : Plutarch., *De solert. animalium*, tom. X, p. 97, ed. Reiske ; Athen., XIII, p. 606. Chez les habitants d'Iasos, ville de Carie, on honorait un jeune homme, nommé Dionysios, qui jouait avec les dauphins et qui est figuré sur les monnaies de cette ville, couché sur un de ces cétacés, absolument comme Mélicerte : Athen., XIII, p. 606, C et D ; Ælian., *De nat. animalium*, VI, 15 ; Pollux, *Onomast.*, IX, 6, 84 ; Plutarch., *l. cit.*, p. 96. Cf. Eckhel, *Doctr. num. vet.*, t. II, p. 583. Télémaque, fils d'Ulysse, est également sauvé par un dauphin : Plutarch., *l. cit.*, p. 98. On peut encore citer l'Éolien Énolos : Myrsill. *ap.* Plutarch., *l. cit.*, p. 95 et 96. Enfin Arion jouant de la lyre est représenté sur un dauphin : Herodot., I, 24 ; Pausan., III, 25, 5 ; Serv. *ad* Virg., *Eclog.*, VIII, 55.

(1) Lycophr., *Cassandr.*, 663.

(2) Apollod., II, 7, 8 ; Tzetz. *ad* Lycophr., *Cassandr.*, 662.

(3) *Die Phœnizier*, t. I, p. 434.

(4) Millim, *Galer. myth.*, cx, 401, 402, 404 ; Eckhel, *Doct. num vet.*, t. II, p. 241. Sans nom d'empereur : Mionnet, *Descript. de médailles*, t. II, p. 167 et 168, nos 140 et 142, t. IV, Suppl. p. 50, nos 338, 339, 341 ; Hadrien : Mionnet, *l. cit.*, t. IV, Suppl. p. 83, nos 557-561 ; Sabine : t. II, p. 180, no 236 ; Antonin : t. II, p. 181, nos 244 et 245 ; p. 183, nos 259-262 ; t. IV, Suppl. p. 89, no 598 ; M. Aurèle : t. II, p. 183, nos 259, 261 et 262 ; t. IV, Suppl. p. 97 et 98, nos 661-668 ; L. Vérus : t. II, p. 185, nos 278-280, et t. IV, Suppl. p. 104, no 711 ; Commode : t. IV, Suppl. p. 109 et 110, nos 745-751, 754 ; Septime-Sevère : t. II, p. 187, no 289, et t. IV, Suppl. p. 114 et 115, nos 781-784 ; Julia Domna : t. IV, Suppl. p. 119, nos 816, 817 ; Caracalla : t. IV, Suppl. p. 122 et 123, nos 838-840 ; Géta : t. IV, Suppl. p. 126, nos 864, 865.

(5) Antonin : Mionnet, t. IV, Suppl. p. 89, no 597 ; Septime-Sevère : t. II, p. 187, no 292, et t. IV, Suppl. p. 115, no 785 ; p. 117, no 799. Cf. Vaillant, *Num. col.* t. II, p. 11.

(6) Millin, *Galer. myth.*, cx, 403 ; Domitien : Mionnet, t. II, p. 177, no 218.

(7) *Cassandr.*, 229.

le témoignage de Pline, à Carthage on offrait tous les ans des victimes humaines à Hercule : *Hercules ad quem Pœni omnibus annis humana sacraverunt victima* (1).

Quant au cheval auprès duquel est écrit le mot *Pakste*, comme l'a déjà proposé M. Ariodante Fabretti (2), on doit rapprocher ce mot de celui de *Pecse* (ƎꙄƆƎꟼ) qui se lit auprès du cheval de Troie, sur le célèbre miroir du Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale, où l'on voit Épeios ƎИVꝉƎ et Héphæstos ꙄИA⅃ΘƎM qui sont occupés à fabriquer le cheval de bois (3). Les mots *Pakste* et *Pecse* désignent donc un cheval, et Gerhard (4) a rapproché ce mot de celui de Pégase, Πήγασος, le cheval de la source Pirène, à Corinthe (5). Mais ici se présente une difficulté : on ne rencontre pas dans les traditions relatives à Mélicerte la présence d'un cheval. Je conviens de ce fait. Mais il est facile de répondre à cette objection, car le cheval est un des principaux attributs de Posidon, surnommé ἵππιος, et comme Mélicerte devient un dieu marin, l'artiste étrusque, tout en lui attribuant le nom grec d'*Hercle*, le même que le Melqarth phénicien, a pu lui donner pour monture le cheval du dieu des mers. En voyant Mélicerte représenté à cheval, on pourrait aussi penser aux courses de chevaux dans les jeux Isthmiques, institués, comme nous l'avons dit, en son honneur.

Le curieux miroir auquel j'ai consacré cette étude, appartient aujourd'hui au Musée d'antiquités de l'Université de Cambridge.

J. de WITTE.

(1) XXXVI, 5, 4, 12.

(2) *Corpus inscript. ital.*, p. cx, nº 1022 *bis*.

(3) Gerhard, *Etruskische Spiegel.*, pl. ccxxxv. Cf. Millin, *Galer. myth.*, cxxxvii *bis*, 604*.

(4) *L. cit.*, t. III, p. 220. — M. Fabretti (*Glossarium italicum*, col. 2094, dans les *addenda*), joignant les deux mots ensemble, propose de traduire : *Hercules equester*.

(5) Strab., VIII, p. 379 ; Pausan., II, 3, 5. Le cheval Pégase est souvent représenté sur les monnaies coloniales de Corinthe.

LA TRINITÉ CARTHAGINOISE

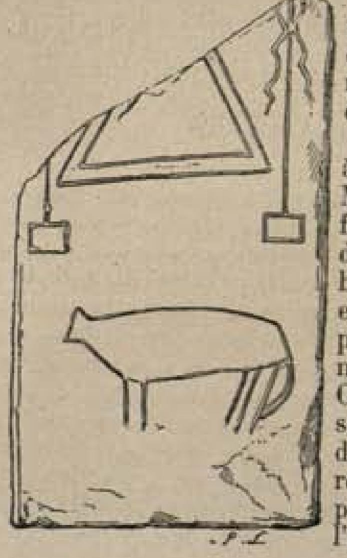
MÉMOIRE SUR UN BANDEAU TROUVÉ DANS LES ENVIRONS DE BATNA ET CONSERVÉ AU MUSÉE DE CONSTANTINE

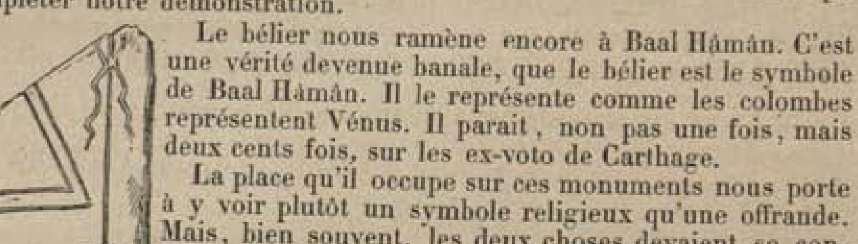
(PLANCHE 21.)

II. *Le bélier.*

L'étude de la figure de Baal Hâmân nous a amenés à reconnaître qu'il y avait identité de représentation entre Baal Hâmân et Jupiter Ammon, antérieurement à l'époque romaine. Cette identité, s'appliquant à des dieux dont les noms présentent une grande ressemblance, et dont les cultes se touchent presque, est un puissant argument en faveur de leur parenté, malgré toutes les difficultés qu'elle soulève. Elle ne tranche pas d'une façon absolue le problème de l'origine du culte de Baal Hâmân.

A quelle époque faut-il le faire remonter ? Est-ce que les Phéniciens l'ont trouvé en arrivant en Afrique, ou bien l'ont-ils apporté avec eux à Carthage ? L'ont-ils reçu par l'intermédiaire de la Libye, ou bien est-ce une de ces religions communes à la Phénicie et à l'Égypte ? Pour trancher la question, il faudrait être mieux édifiés que nous ne le sommes sur la phonétique phénicienne ; encore ce genre d'argument est-il toujours fort sujet à caution. La transcription des noms phéniciens en égyptien se fait de la manière la plus régulière, mais la réciproque n'est pas également vraie, et nous voyons des noms de dieux égyptiens arriver singulièrement mutilés dans le panthéon phénicien. D'ailleurs, autant qu'on en peut juger par le peu que nous en savons, la phonétique carthaginoise n'était pas celle de la côte de Phénicie. Il faut attendre de nouveaux monuments qui viendront compléter notre démonstration.





Le bélier nous ramène encore à Baal Hâmân. C'est une vérité devenue banale, que le bélier est le symbole de Baal Hâmân. Il le représente comme les colombes représentent Vénus. Il paraît, non pas une fois, mais deux cents fois, sur les ex-voto de Carthage.

La place qu'il occupe sur ces monuments nous porte à y voir plutôt un symbole religieux qu'une offrande. Mais, bien souvent, les deux choses devaient se confondre dans l'esprit de celui qui offrait l'ex-voto, l'offrande étant toujours accompagnée d'un sacrifice, et dans bien des cas sans doute, du sacrifice d'un bélier. Un des ex-voto de la collection Sainte-Marie nous fournit la preuve de ce fait. Nous le reproduisons ici malgré le mauvais état de la pierre et la grossièreté du dessin. On y voit le cône sacré entre deux caducées, et au-dessous, un bélier décapité. C'est par analogie que nous décorons l'animal de ce nom. S'il était isolé, on n'y reconnaîtrait rien, tant il est mal fait. D'ailleurs la partie capitale de son être, les cornes, font défaut. Mais l'analogie ne risque guère de nous égarer, parce que le

bélier est le seul quadrupède, pour ainsi dire, qui figure sur nos ex-voto. Il est probable qu'il faut voir là, reproduite avec toute la grossièreté que l'on est habitué à rencontrer sur les monuments de Carthage, le sacrifice d'un bélier.

Le bélier, en effet, devait être un des animaux qu'on immolait de préférence à Baal Hâmân. La conséquence, qui peut paraître étrange au premier abord, est bien conforme à l'esprit des religions anciennes. Ce n'étaient pas des bêtes méprisables qu'on offrait à la divinité, mais celles qui lui étaient le plus agréables. Sacrifier, c'était, proprement, consacrer à Dieu. Le mot hébreu *qodesch*, « saint, » comme le latin *sacer*, signifie « mis à part ». Or le bélier était l'animal par excellence du sacrifice; il était le type de la force et de la virilité, et comme tel, il devait occuper une place capitale dans le culte d'un dieu mâle. La Bible le nomme à chaque page : c'est le *aïl*.

Figure-t-il aussi sur les inscriptions? Cette question est très-simple en apparence. Nous avons des tarifs des sacrifices où sont énumérés les différents animaux que l'on pouvait sacrifier, avec l'indication de la somme qu'il fallait verser pour chacun d'eux. Le *aïl* y revient à plusieurs reprises à la suite du veau, et il est taxé au même prix. La difficulté vient de ce que les mots *bélier* et *cerf* s'écrivaient de même en phénicien. La vocalisation est différente ; le bélier se dit *aïl*, le cerf *aïal*, mais on sait que l'ancienne écriture sémitique ne conservait pas la trace de cette différence, les lettres sont les mêmes de part et d'autre (1). Est-ce le bélier ou le cerf qu'il faut lire ? Nous sommes réduits à nous guider par le sens général du texte. La place qu'occupe le mot *aïl*, les noms des animaux qui l'accompagnent, donnent une certaine vraisemblance à l'hypothèse, qui fait figurer le cerf parmi les animaux destinés au sacrifice. Cette manière de voir, défendue d'abord par Munk (2), a été adoptée par tous ceux qui se sont occupés de cette inscription après lui; avec la Grammaire phénicienne de Schrœder elle est devenue en quelque sorte classique. M. Renan, dont tout le monde connait la prudence et l'autorité en ces matières, s'est pourtant prononcé récemment à son cours contre l'interprétation courante. D'après lui, le *aïl* serait le bélier.

Les anciens sacrifiaient des cerfs, des biches et des gazelles, le fait est certain. Le sacrifice d'Iphigénie est là pour nous prouver que l'on immolait des biches à Diane. Ce n'était même pas un fait isolé. La parenté vraie qui existait entre la biche et le culte d'Artémis nous est attestée par tous les auteurs classiques, et l'art jusqu'à nos jours n'a fait que reproduire les données de la mythologie ancienne. Or, l'animal de prédilection d'une divinité, nous l'avons dit plus haut, était celui qu'on lui sacrifiait de préférence. Il faut donc s'attendre à trouver Artémis honorée par des sacrifices de biches. Le fait nous est attesté par les anciens pour la plupart des

(1) On a voulu voir dans la façon dont est écrit le mot איל sur l'inscription de Marseille, la preuve que c'était le cerf. Dans le mot *aïl*, dit-on, le *iod* n'a d'autre fonction que de supporter la voyelle *i*; dans le mot *aïal* au contraire, il a une valeur propre, c'est une consonne qui fait partie de la racine. Or, d'après les habitudes de la paléographie phénicienne, qui est très-sobre de lettres quiescentes, on s'attendrait à voir le mot *aïl* « bélier » écrit simplement אל, sans *iod*. Cet argument, très-sérieux à l'époque où M. Ewald et encore M. Halévy écrivaient, a perdu aujourd'hui toute sa force. On trouve en effet dans l'inscription de Byblos l'article *ét*, écrit tantôt אית, tantôt את. Il serait facile de multiplier les exemples (Melchior de Vogüé, *Stèle de Yehawmelek, roi de Gebal*, Paris, 1875; Renan, *Journal des Savants*, août 1875). Il est plus que probable d'ailleurs que les deux mots viennent de la même racine. On peut consulter d'ailleurs pour le détail de cette argumentation Ewald, *Abh. der Gœtting. Ges. der Wiss.*, N. S. t. IV ; Halévy, *Essai sur l'inscription de Marseille*, *Journ. Asiat.*, 1870, I, p. 473-526.

(2) *Journ. asiat.*, 1847, II, p. 473-532.

grands sanctuaires de la déesse. Arrien parle fort au long du sanctuaire d'Artémis qui se trouvait dans l'île d'Icaros, au fond du golfe Persique, et autour duquel cerfs et chèvres sauvages vivaient en liberté (1). « Il n'était pas permis de les chasser, si ce n'est pour les sacrifier à la déesse. »

Mais le texte sans contredit le plus curieux au point de vue de la Phénicie, est un passage de Porphyre cité par Ewald, dans lequel l'auteur phénicien parlant des sacrifices, dit : « Nous offrons à dieu des bœufs et des moutons, sans compter les cerfs et les oiseaux » (2).

Tous ces faits ont été mis en lumière par Movers. Il a démontré l'origine orientale des sacrifices de bêtes sauvages et leur parenté intime avec le culte de la déesse *Anat*, *Tanit* à Carthage, qui avait pour formes corrélatives, tantôt *Athéné*, tantôt *Artémis* en Grèce (3). Ces sacrifices avaient même une signification très-précise. Ils étaient comme un souvenir lointain des sacrifices humains. La biche tenait la place d'une autre victime à laquelle on la substituait (4). M. Clermont-Ganneau a repris toutes ces idées au *Journal Asiatique* (5), dans un article plein d'aperçus ingénieux et de détails originaux sur les parcs de gibier et la domestication des bêtes sauvages tant à Rome qu'à Carthage.

Reprenons les tarifs des sacrifices, et voyons ce qu'ils nous apprennent à ce sujet. L'épigraphie phénicienne possède plusieurs tarifs du même genre, ou du moins plusieurs fragments de tarifs. Tous proviennent de Carthage, sauf un qui a été trouvé à Marseille. L'ordonnance de ces tables, qui devaient être affichées à l'entrée des temples, est identique ; si bien que, là où elles présentent des lacunes, on peut les compléter l'une par l'autre. Nous prendrons pour type l'inscription de Marseille, qui est la plus complète.

Les victimes n'y sont pas nommées séparément. Elles sont divisées par catégories, en allant des plus grosses jusqu'aux plus petites. Chaque catégorie forme un paragraphe, d'une ligne ou de deux.

En voici la disposition générale :

Premier paragraphe, le bœuf : 10 sicles.
Second, le veau et le *aïl* : 5 sicles.
Troisième, le *iôbel* et la chèvre : 1 sicle.
Quatrième, l'agneau, le chevreau et le *çereb-aïl* : 3/4 de sicle, 2 zar.

Où est le bélier dans cette énumération? la première pensée qui vienne à l'esprit, est de le chercher dans le *aïl*. Pourtant, comme il a été dit plus haut, presque tous ceux qui se sont occupés de ce texte le traduisent non par bélier, mais par cerf. Voici les raisons qu'ils font valoir en faveur de cette explication. Le *aïl* est nommé immédiatement après le veau et sur la même ligne que lui. Ce doit être un animal à peu près de même taille. On n'aurait pas donné la même somme au prêtre pour un veau et pour un bélier. Au contraire, le veau et le cerf sont à peu près de même poids.

Où faut-il alors chercher le bélier? au paragraphe suivant, à côté de la chèvre. C'est l'animal qui est appelé *iôbel*. Le nom de *iôbel* est en effet une conquête de l'épigraphie. C'est à Munk qu'on en doit la traduction. Il ne s'était conservé que

(1) Arrian., *Anabas.*, VII, 20, 3.
(2) *Abhandl. der Gött. Gesellsch. der Wiss.*, N. S., t. IV, p. 849.
(3) Movers, *Die Phönizier*, t. I., p. 406 et suiv., 625 et suiv.
(4) Movers, *Ibid.*, p. 407.
(5) *Journ. Asiat.*, avril-mai-juin 1878.

dans une expression dérivée : le *iôbel* désignait, en hébreu, les cors dans lesquels on sonnait les fanfares, et puis la fête que l'on annonçait au son de ces trompettes, le Jubilé. On en a même fait, un verbe *iâbal*, qui correspond au mot français « jubiler ». Or les commentateurs juifs nous apprennent que le mot *iôbel* était, dans l'ancienne langue arabe, le nom d'une sorte de bélier (*Rosh ha shanah*, 3). Rien jusqu'à ces dernières années ne permettait de vérifier cette assertion. Aujourd'hui, nous savons à n'en pas douter que *iôbel* était le nom d'un animal de la famille du bélier.

Voici, d'après cette traduction, dans quel ordre se succéderaient les victimes sur le tarif :

1re catégorie : bœuf.
2e catégorie : veau et cerf (*aïal*).
3e catégorie : bélier (*iôbel*) et chèvre (ou plutôt le mâle de la chèvre, le bouc).
4e catégorie : mouton, chevreau et *çereb aïal*.

Qu'est-ce-que le *çerb aïl* ? Le mot *çerb* nous est entièrement inconnu. On pense en général qu'il désigne le petit de l'*aïl*. Le *amar* étant le petit du *iôbel*, le *gedi* le petit du *ez*, le *çerb aïl* serait le petit du *aïl* ou suivant la traduction généralement reçue, du *aïal*, c'est-à-dire, du cerf. On voit dans ce dernier nom encore un argument en faveur du *aïal*. Les jeunes des animaux domestiques ont, en général, des noms qui leur sont propres. Les animaux sauvages n'en ont pas. Faisons remarquer pourtant, avec M. Halévy (1), que le petit du cerf a un nom dans les langues sémitiques ; c'est le *aphar*, עפר.

La traduction reçue, que nous venons d'exposer, est très-séduisante, si l'on s'en tient à cette inscription seule ; elle explique surtout d'une façon fort ingénieuse, les différentes particularités du texte. Peut-être cependant, à force de chercher le cerf dans les religions anciennes, a-t-on un peu perdu de vue les analogies si nombreuses qui font que l'on s'attendrait plutôt à trouver à cette place un bélier.

Le bélier joue un rôle capital dans les sacrifices antiques. C'était la grande victime expiatoire. Nous ne parlons pas seulement de la Grèce et de Rome, dont les bas-reliefs nous attestent en quelque sorte à chaque pas quelle place considérable le bélier y occupait dans les cérémonies du culte. Mais ce que nous trouvons chez les peuples sémitiques n'en diffère pas essentiellement. La législation juive est très-instructive à cet égard. Toute la partie du code qui est relative au rituel des sacrifices, et plus particulièrement les premiers chapitres du Lévitique, nous offrent un parallèle constant avec les tarifs phéniciens. Les prescriptions relatives à l'attribution des diverses parties des victimes se correspondent souvent mot pour mot, à tel point que l'on serait tenté de considérer le Lévitique comme un commentaire de nos tarifs, ou du moins de tarifs analogues qui étaient en vigueur à Jérusalem ; or, nous y voyons constamment figurer le bélier. Il y a plus, on y voit que, loin d'être considéré comme une offrande de peu de valeur, il était réservé, dans certains cas, aux chefs du peuple (2). Mais, ce qui est plus significatif encore, c'est la relation que la loi établit entre le bélier et le veau ; ils s'appellent l'un l'autre en quelque sorte, et le bélier vient toujours immédiatement après le veau, comme le *aïl* après le *egel* sur l'inscription de Marseille (3). Ce parallélisme se poursuit en dehors des textes juridiques, et nous prouve l'existence des mêmes usages non-seulement chez les Hébreux, mais chez leurs voisins. Quand Balak veut déterminer le pro-

(1) *Inscript. de Marseille*, *Journ. asiat.*, 1870, I, p. 492; cf. Cant. II, 9, 17; VIII, 14.

(2) Levit. IV, 22.

(3) Levit. IX, 1-4.

phète Balaam à maudire Israël, au pays de Moab, il le mène sur les hauteurs de Baal, d'où il pouvait découvrir les campements du peuple (1). « Alors Balaam lui dit : Construis-moi ici sept autels et donne-moi sept jeunes taureaux et sept béliers. Et Balak fit ce que Balaam lui demandait, et Balak et Balaam sacrifièrent un jeune taureau et un bélier sur chaque autel. »

Il est impossible de songer à voir des cerfs dans ces différents passages, tout aussi peu que dans les passages innombrables des prophètes et des psaumes, sortis de la même inspiration, où il est question du sang des taureaux et de la graisse des béliers, ces cerfs fussent-ils des « cerfs-cochons. »

En était-il autrement chez les Phéniciens? Peut-être. M. Ewald croit même reconnaître à ce trait une des différences fondamentales de la religion juive et des autres religions orientales. Son assertion contient une part de vérité. Les sacrifices de cerfs, ou plutôt de biches, supposaient le culte d'une déesse; ils étaient inséparables du polythéisme et nous ajouterons, d'une sorte de naturalisme dans la religion. Le judaïsme, ennemi du polythéisme, devait les proscrire.

Aussi nous étonnons-nous moins de voir mentionner le cerf parmi les victimes, que de le voir tomber au milieu des animaux domestiques et en interrompre l'énumération. Car il ne faut pas perdre de vue que, chez les Tyriens comme chez les Hébreux, les victimes ordinaires et en quelque sorte normales, étaient le bœuf et le mouton. C'étaient là comme partout les animaux familiers de l'homme. Nous savons du reste qu'ils étaient pour les Phéniciens l'objet d'un commerce important. Ézéchiel, qui nous fournit sur le commerce de Tyr les renseignements les plus circonstanciés, nous parle des agneaux, des brebis et des boucs que les Tyriens faisaient venir de l'Arabie (2). Le passage de Porphyre que l'on a cité plus haut, si curieux en ce qui concerne les sacrifices de cerfs, ne les place qu'à la suite des bœufs et des moutons à côté des oiseaux : *βοῦς γάρ καὶ πρόβατα, πρός τε τούτοις ἐλάφους καὶ ὄρνιθας*. Un cylindre assyrien publié par Münter (3), forme le commentaire naturel de ce passage. Il représente un sacrifice. Une déesse armée est assise sur

son trône, les pieds sur une lionne. Le croissant de la lune et l'étoile de Vénus, qui occupent le haut du tableau, ne nous laissent pas de doute sur son caractère. Devant elle est un autel sur lequel brûle une tête de bélier. Une prêtresse, coiffée

(1) Num., XXIII, 1-3.
(2) Ezech. XXVII, 22.
(3) *Religion der Babylonier*, pl. I, n° 5; Rich, *Babylon and Persepolis*, pl. XII, n° 10.

de deux cornes de vache, amène un homme la tête rasée, qui apporte dans ses bras une gazelle ou un faon ; une autre prêtresse, tenant un rameau fleuri, et un chien ferment le cortège. Ainsi, même dans le sacrifice offert à la déesse assyrienne, qui est en quelque sorte le proto-type de Tanit, nous voyons au premier rang le bélier.

Les faits qui précèdent nous amènent à une remarque générale : Les sacrifices de cerfs s'adressent, dans tous les exemples que l'on cite d'ordinaire, à une déesse ; et, si l'on réussit à en retrouver la trace en Phénicie et jusque dans ses colonies, ces traces vont en s'affaiblissant à mesure qu'on marche vers l'Occident : c'est un rite presque uniquement asiatique et qui avait un caractère toujours plus ou moins exceptionnel. La preuve en est dans l'attention que mettent les auteurs anciens à les signaler partout où ils les rencontrent. Or, le tarif des sacrifices de Marseille vient du temple, non d'une déesse, mais d'un dieu ; et ce dieu même n'est pas l'époux de Tanit. On lit, en effet, en tête de l'inscription de Marseille les mots : *Temple de Baal;* la suite manque, et cette lacune est d'autant plus regrettable, que le mot suivant devait nous fournir le vocable spécial du dieu. Quel était ce vocable ? Nous n'osons nous prononcer. Il ne reste que les queues de deux ou trois lettres. Mais si nous n'en avons pas assez pour dire ce qu'était ce nom, il en reste assez pour dire ce qu'il ne pouvait pas être. Or, il suffit de quelque habitude de l'écriture phénicienne pour demeurer convaincu que jamais, à cette place, il n'y a eu Baal Hâmân.

Ces conclusions semblent confirmées par la provenance de l'inscription de Marseille. Cette provenance, quelque étrange que cela puisse paraître, a été, jusqu'à ce jour, très-débattue. Est-ce que l'inscription n'appartenait à Marseille que par le hasard, ou bien était-elle véritablement née en Gaule ? Tout concourt à faire croire qu'elle vient de Carthage, soit qu'elle en ait été apportée comme lest par un navire, soit qu'elle ait été gravée à Carthage pour le temple de Marseille. Elle ressemble, à s'y méprendre, aux textes de même genre qu'on a trouvés à Carthage. Non-seulement le style, mais le caractère paléographique sont les mêmes. Il paraît que l'examen microscopique de la pierre trancherait la question en faveur de Marseille. M. Dieulafait a soumis un fragment de cette pierre à un examen minutieux, et il résulte de son analyse que la pierre sur laquelle est gravée l'inscription présente les mêmes caractères qu'une pierre bien connue à Marseille, la pierre de Cassis. M. Hartwig Derenbourg a eu l'obligeance de me communiquer la lettre que M. Dieulafait lui a adressée à ce sujet, et qui ne laisse guère de place au doute. Nous en extrayons les passages qui nous intéressent plus directement.

« La pierre est d'une teinte légèrement jaunâtre, dont la dureté égale celle du marbre *calcaire* le plus compacte ; elle n'est pas exclusivement cristallisée comme le marbre statuaire ; elle est légèrement pénétrée de silice, d'alumine, et de quelques traces d'oxyde de fer. Elle appartient au type de la pierre lithographique. Son aspect m'a immédiatement rappelé une pierre très-employée dans toute la région de Marseille : c'est la pierre dite de Cassis, pierre qui géologiquement appartient à la partie moyenne de l'étage néocomien. J'ai réduit en lame mince un fragment détaché de la pierre et j'ai pu l'examiner au microscope dans la lumière polarisée et le comparer avec un fragment de la pierre de Cassis, préparé de la même façon. J'ai constaté entre les deux fragments une identité aussi grande que possible. »

On pourrait même, d'après lui, déterminer en quelque sorte la carrière d'où elle a été tirée. C'est la colline, en grande partie constituée par cette pierre, sur laquelle s'élève la chapelle de Notre-Dame de la Garde.

Comme contre-épreuve, il resterait à voir si l'on ne retrouverait pas la même pierre aux environs de Carthage. La collection d'ex-voto de la Bibliothèque Nationale permettra d'arriver à une certitude absolue à cet égard. Il serait étonnant, en effet, que parmi ces 2000 pierres, il n'y eût pas un spécimen de toutes celles que l'on employait à cet usage. C'est une preuve de plus de l'importance capitale de la réunion des textes, et des services que cette collection unique est destinée à rendre à l'épigraphie.

Il ne faudrait pas d'ailleurs tirer de ce fait des conséquences exagérées. Les déesses avaient pour époux des dieux qui souvent habitaient le même temple. Tanit et Baal Hâmân nous en fournissent un exemple à Carthage. D'autre part, la parenté évidente du tarif de Marseille avec ceux de Carthage nous prouve que s'il a été gravé en Gaule, il a été fait sur un modèle carthaginois. Il devait y avoir certaines règles dont on ne s'écartait guère, et qui variaient peu d'un endroit à l'autre, une loi rituelle qui répondait plus ou moins à ce qu'était, pour les Juifs, la loi mosaïque.

Peut-être même faut-il aller encore plus loin. Cette ressemblance n'est pas limitée aux tarifs phéniciens, mais elle s'étend, pour une bonne part, aux prescriptions du Lévitique relatives aux sacrifices; à tel point qu'il n'y a guère plus de différence entre le Lévitique et les tarifs carthaginois, qu'entre ceux-ci et le tarif de Marseille. Il semble donc aussi que le terme de *aïl* désigne le même animal dans les uns et dans les autres. Or, dans la loi mosaïque, c'est le bélier.

D'ailleurs, à première vue, ce qu'on s'attend à trouver sur un tarif de ce genre, ce ne sont pas certaines victimes extraordinaires, qui devaient être d'un emploi rare, encore plus à Marseille qu'à Carthage. La colonie phénicienne était peu de chose, comparativement à l'élément grec qui y dominait. Si le cerf, ou d'autres individus de la même famille y figuraient, ce devait plutôt être en queue, après les bœufs et le bétail, c'est-à-dire après les victimes qui formaient le fond en quelque sorte obligatoire des sacrifices journaliers.

Nous sommes ainsi amenés à parler des derniers quadrupèdes nommés sur l'inscription de Marseille. La quatrième catégorie comprend, nous l'avons vu, l'agneau, le chevreau et le *çerb-aïl*. Qu'est-ce que le *çerb-aïl?* Si l'on veut bien se rappeler ce que nous avons dit sur le rôle des bêtes sauvages dans les sacrifices, et sur la place qu'elles occupent, après le gros et le menu bétail, et avant les volatiles, dans le passage de Porphyre que nous avons cité plus haut, on pourra se demander si nous n'aurions pas là peut-être un animal de la famille du cerf, et si le mot *çerb* ne serait pas là pour distinguer le *aïal* « cerf » du *aïl* « bélier. » Voyons si le paragraphe suivant dont il ne reste que la fin ne nous donnerait pas quelque éclaircissement à cet égard?

La ligne 11 commence une nouvelle catégorie. Les deux premières lettres manquent. Elles commençaient le nom d'un animal. Quel était-il? La suite du paragraphe, assez obscure, ne permet pas de le dire avec certitude. Tous ceux qui se sont occupés de l'inscription complètent le mot de la façon suivante : [*bi çe*]*phar*, ce qui veut dire: « pour un oiseau ». Seulement cette traduction rencontre un obstacle; c'est que la ligne 12, qui commence une 6e catégorie, débute par les mots : *al çaphar,* c'est-à-dire : « pour un oiseau », écrits tout au long. Nous aurions donc les oiseaux nommés, par le même nom général, à deux lignes consécutives, ce qui est peu probable. Aussi croyons-nous que là encore M. Renan a fait faire un pas à l'interprétation de ce texte en lisant [*be a*]*phar* « pour un faon », au lieu de *bi çephar* « pour un oiseau ». Le *çerb-aïl* serait-il alors quelque animal de la même famille? Cela est possible sans que nous osions l'affirmer.

Il y a au fond de tout cela une difficulté très-sérieuse, puisqu'elle a arrêté presque tous les savants, et qu'on n'est peut-être pas en mesure de résoudre complètement : c'est la question de prix. Les sommes qui accompagnent les différentes catégories d'animaux ne représentent pas le prix de la bête. Elles représentent un impôt que l'on payait au sacrificateur ; une sorte de droit du sanctuaire. Sur quoi était réglé cet impôt ? Plus ou moins sur la taille, puisque nous voyons l'impôt décroître avec la taille de la victime. Mais bien d'autres considérations encore pouvaient contribuer à la fixation du prix. Un bélier pèse bien moins qu'un veau ; mais on n'est pas surpris de voir le bélier mentionné sur la même ligne que le veau, parce que le bélier est une bête de rapport. Il ne faut pas oublier, d'ailleurs, que le sacrificateur était chargé d'abattre et de dépecer la victime. La somme qu'il recevait devait être proportionnée à sa peine. Or, aujourd'hui encore, la somme que les Israélites donnent au sacrificateur chargé d'abattre les bêtes de boucherie, est la même, en Alsace, pour les moutons et pour les veaux; elle varie, suivant les endroits, de 4 à 7 francs. Dans les concours agricoles, enfin, les récompenses destinées aux animaux de l'espèce ovine sont, en général, aussi élevées que celles qui sont destinées aux génisses, malgré la disproportion de taille et de prix de ces deux sortes d'animaux.

Une autre difficulté, c'est que le *aïl* a l'air de faire double emploi avec le *iôbel*. Pourtant, le *iôbel* était-il exactement notre *aries?* Il est permis d'hésiter sur ce point. Il règne une grande incertitude dans la traduction des noms d'animaux, et les espèces anciennes ne répondaient que d'une façon très imparfaite aux nôtres.

En somme, cette traduction laisse subsister bien des obscurités, mais peut-être n'est-ce pas une raison qui doive la faire repousser dès l'abord. Elle est plus naturelle et s'accorde mieux avec les monuments de l'époque à laquelle ces textes appartiennent, notamment avec ce qu'ils nous apprennent du culte de Baal dans l'Afrique phénicienne.

Varron nous dit que l'Hercule Tyrien, c'est-à-dire Melqarth, qui fut confondu par la suite avec Baal Hâmân, importa, suivant une ancienne tradition, la race des chèvres et des moutons d'Afrique en Grèce (1). Cela veut dire, que les anciens établissaient une relation entre les chèvres et les moutons et le culte de Melqarth. Nous n'avons pas le droit d'y chercher autre chose. Cette indication du prince de l'agriculture romaine, qui connaissait à fond les choses de l'Afrique, confirme parfaitement tout ce que nous en avons dit.

Le bandeau du musée de Constantine répète, sous forme d'image, cette donnée religieuse, en nous présentant à droite et à gauche de Tanit et de Baal Hâmân, d'un côté un bélier, de l'autre, une chèvre.

(*La suite prochainement.*)

Philippe BERGER.

(1) Varro, *De re rustica*, II, 1 : *Secundum antiquam consuetudinem, capras et oves Hercules ex Africa in Graeciam exportavit.* Voyez Clermont-Ganneau, *Journal asiat.*, *l. c.*, p. 518.

STATUE COLOSSALE DÉCOUVERTE A AMATHONTE

(CYPRE)

(PLANCHE 31.)

En 1873, près d'Amathonte, un paysan découvrit, en labourant son champ, la statue colossale d'un dieu monstrueux tenant devant lui une lionne suspendue par les pattes de derrière. Aussitôt que le bruit de cette trouvaille parvint à Larnaca, plusieurs consuls se rendirent sur les lieux pour acquérir le monument, mais, pendant les pourparlers, le gouverneur turc s'en empara et l'envoya à Constantinople où il orne maintenant l'entrée du musée de Tchinly-Kiosk, au vieux sérail.

Cette statue, reproduite pl. 31, a été taillée dans un bloc de ce calcaire poreux et coquillier dont est fait le vase d'Amathonte. Elle mesure 4 mètres 20 de haut; sa largeur au niveau des épaules est de 2 mètres. Quand on l'a découverte elle était cassée en deux morceaux à la hauteur des genoux : le fragment supérieur est admirablement conservé, l'autre est effrité par l'humidité.

Le dieu est représenté debout, sa poitrine et ses épaules sont couvertes de poils, les bras fortement musclés sont ornés de chevrons qui ne répondent à aucune saillie anatomique et dont le caractère ornemental est évident. Le Dr Déthier (1) pense que ce sont des indices de tatouages comparables à ceux que porte aux bras et aux jambes le chef des Tamahous vaincu par Ramsès III et représenté à Médinet-Abou (2).

Dans le principe le colosse cypriote avait sur le sommet de la tête un ornement que l'on n'a pas retrouvé et qui était implanté, un peu en arrière des cornes, dans un trou cylindrique mesurant 4 centimètres de diamètre et douze centimètres de profondeur. Des bords de ce trou partent toutes les mèches de cheveux : les unes, courtes et frisées, tombent sur le front; les autres, longues et lisses, forment six ondulations à la manière assyrienne, puis se divisent en trois gros faisceaux de boucles qui reposent sur la nuque et les épaules.

La barbe, également traitée à la mode assyrienne, est épaisse, frisée en étages et descend jusqu'aux seins ; les oreilles sont larges et velues à l'intérieur ; le nez est aplati ; les narines sont dilatées et déformées par ce rictus gouailleur et bes-

(1) *Statue chyprienne colossale, Hercule ou Silène Kéraste ?* dans le journal *La Turquie* (février 1874). *L'Orient Illustré* du mois de juillet de la même année a reproduit cette notice avec plusieurs modifications et sous le titre *Statue chyprienne colossale de Bacchus primitif.* Cet article est accompagné de plusieurs croquis du docteur Déthier qui ont été mal interprétés par le graveur.

(2) Champollion, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, pl. CCV, fig. 1; Wilkinson, *Manners égyptians*, 3e édit., t. I, p. 246.

tial qui contracte toute la face, deux grosses cornes, à demi brisées aujourd'hui, couronnent ce front bas et déprimé que limitent d'autre part les muscles sourciliers exagérés dans leur saillie.

Comme vêtement, le dieu porte autour des reins une peau de lion dont les pattes de devant retombent sur ses cuisses. Cette dépouille est retenue à la taille par une ceinture ornée de deux rangs de *postes* et rattachée par deux larges boucles dont on voit les extrémités et les ardillons.

Sur sa poitrine le dieu tient une lionne par les pattes de derrière, celles de devant reposent sur un socle. La tête de l'animal manque ; elle était primitivement maintenue par quatre chevilles comme l'indiquent les trous situés de chaque côté du cou. Cette tête servait d'orifice à une fontaine, car elle s'appliquait sur un trou rectangulaire communiquant par un conduit horizontal à une ouverture située à la partie postérieure de la statue.

Comme œuvre d'art ce monument est assez primitif. Le sculpteur s'est plu à reproduire avec un soin méticuleux tous les détails, les mèches de cheveux et les boucles de la barbe, le velu de la poitrine et les poils de la lionne. Cet amour des petites choses lui a fait négliger les grandes lignes et il n'a pas donné aux membres du colosse la symétrie et les proportions voulues. Un artiste habitué, comme l'étaient ceux de l'Égypte et de l'Assyrie, à travailler de grands blocs aurait mieux coordonné les diverses parties de la statue ; il n'aurait pas fait le côté gauche plus haut que le droit ; les deux épaules auraient été sur un même plan horizontal ainsi que les deux bouts de la ceinture, la hanche gauche de la lionne aurait eu la même forme que la droite. Malgré ces défauts, malgré la perte de la tête de l'animal et de l'ornement que le colosse avait sur la tête, ce monument est encore un des meilleurs de l'art cypriote. Cet art du reste n'est jamais parvenu à la perfection ; comme l'art phénicien, dont il n'est pour ainsi dire qu'une *manière provinciale*, il n'eut jamais ce cachet d'originalité et de puissance qui caractérise l'art égyptien et l'art assyrien. Comme ceux de Tyr et de Byblos, les sculpteurs d'Amathonte sont restés des artisans, *des gratteurs de pierre* en dehors de toute influence hellénique.

En dépit des invasions successives, les hommes d'Amathonte gardèrent intactes les habitudes et les croyances de la Phénicie d'où leurs pères étaient sortis. C'est donc dans la mythologie phénicienne que nous devons chercher l'explication des attributs de ce dieu et partant essayer de déterminer son caractère et sa nature.

Dans son bel ouvrage sur le *Musée Napoléon III*, M. de Longpérier a publié trois statuettes phéniciennes trouvées à Tortose et représentant ce même « dieu trapu, nain et barbu (1) ». Sur la plus grande de ces figurines le dieu a les épaules

(1) *Musée Napoléon III*, pl. XIX ; cf. Duruy, *Histoire des Romains*, Paris 1878, t. I, p. 428.

couvertes de la peau d'un lion, sa poitrine est ornée d'un masque de lion, son ventre est soutenu par une ceinture, sa barbe est disposée en mèches terminées par des spirales à la manière assyrienne, deux gros sourcils, semblables à ceux du dieu cypriote, encadrent le haut du visage. Enfin, sur la tête il a un ornement malheureusement difficile à reconnaître. Cet ornement est plus distinct sur les médailles et les intailles phéniciennes qui représentent ce dieu ; c'est une couronne de palmes pareille à celle que portent les Patèques des navires sidoniens (1) et le dieu Éponyme de la Sardaigne (2). D'après ces analogies, il est permis de croire que le colosse d'Amathonte avait aussi une couronne de palmes fixée dans ce trou cylindrique creusé en arrière des cornes. Cette hypothèse se trouve confirmée par un autre monument cypriote : l'écharpe qui ferme la shenti d'une statue de style égyptien est ornée de la figure grimaçante de notre dieu couronné de palmes (3).

La statue d'Amathonte et les figurines de Tortose montrent ce dieu monstrueux vainqueur du lion et paré de sa dépouille. Dans tout l'Orient nous retrouvons ce type de la divinité victorieuse du fauve : le Sandon assyrien du Louvre étouffant un lion dans ses bras (4) ; l'Hercule lydien toujours représenté avec une peau de lion, le Dionysos hellénique dont le char est traîné par deux lions. Ces deux vainqueurs du lion ont toujours le taureau pour attribut, pour animal symbolique. Notre nain barbu ne fait pas exception ; la statue d'Amathonte le représente avec des cornes de taureau et nous voyons un taureau cornupète au revers d'une médaille phénicienne anépigraphe qui, au droit, le représente en pied et couronné de palmes (5). Notre dieu rentre donc dans la classe de ces divinités orientales qui ont le lion pour antagoniste et le taureau pour attribut.

Afin de mieux saisir le sens de cette symbolique, il faut se souvenir de ce chapitre de la Genèse orientale où l'on explique l'origine des êtres par le contact, par la lutte des premiers principes, la lumière et les ténèbres, la chaleur et le froid, la sécheresse et l'humidité (6). Le lion représentait la lumière, la sécheresse et la chaleur ; quant aux ténèbres, à l'humidité et au froid, ils étaient symbolisés par le taureau, et la lutte de ces deux animaux figurait celle de ces premiers principes. Dans cette lutte tantôt le taureau est vaincu, tantôt c'est le lion comme sur le

(1) Cf. les monnaies des Achéménides ayant au revers une galère ; cf. Herodot., III, 37.

(2) Cf. le bronze du préteur Atius Balbus (Morell, *Thesaurus*, ed. Havercamp, p. 37 ; Cohen, *Descr. des méd. consulaires*, pl. XLVIII, *Atia* : Duruy, *Hist. des Romains*, Paris, 1878, t. I, p. 418.

(3) Cesnola, *Cyprus*, p. 154 ; Dœll, *Sammlung Cesnola*, pl. II, n° 7.

(4) Ad. de Longpérier, *Notice des Antiquités assyriennes du Louvre* (Paris 1854), n° 4.

(5) F. de Saulcy, *Recherches sur la numismat. punique*, 1843, dans les *Mém. de l'Acad. des Inscr.*, nouv. sér., t. XV, 2e part., p. 177 et 188.

(6) Melchior de Vogüé, *Mélanges d'archéologie orientale*, p. 57 et suiv.

monument d'Amathonte. Cette alternative vient de ce que la terre et le soleil, sources de toute vie, représentent tour à tour les deux principes.

Chaque matin, au sortir de l'obscurité, la terre, toute humide de rosée, a pour symbole le taureau. Le soir, quand elle est desséchée par la chaleur du jour, son symbole est le lion ou plutôt la lionne. Ces mêmes phases se retrouvent dans la révolution annuelle. Au printemps, ce matin de l'année, la terre est froide et toute détrempée par les pluies de l'hiver ; pour produire, elle a besoin de la chaleur du soleil. A l'automne, lorsque tout est brûlé par les ardeurs de l'été, elle ne peut enfanter sans l'humidité, sans la pluie que semble verser le soleil d'automne. De là l'habitude qu'avaient les Orientaux de représenter par un lion le soleil au commencement de sa course, et par un taureau l'astre à son déclin. C'est ainsi que Sandon en Assyrie, Hercule en Lydie, Dionysos en Grèce et toutes les divinités qui personnifiaient le soleil couchant avaient le taureau pour symbole. Nous pouvons donc conclure que la statue d'Amathonte est une image phénicienne du soleil d'automne.

Quel nom recevait à Cypre et en Phénicie ce nain monstrueux? Sur ce point, nous n'avons aucun document. Pas une inscription, pas un texte ne vient nous renseigner à cet égard. Un passage d'Hésychios, maintes fois cité, nous dit bien que pour les Cypriotes Adonis était un Pygmée. Πυγμαίων· ὁ Ἄδωνις παρὰ Κυπρίοις. Mais ces mots concernent-ils notre dieu? La statue d'Amathonte représente un Pygmée, un nain; mais est-ce bien là Adonis, cette figure du soleil printanier qui meurt en Juin, ce jeune dieu qui a servi de prototype à l'Éros et au Cupidon des classiques? Les représentations phéniciennes d'Adonis devaient ressembler à ces figurines égyptiennes de Ptah, le dieu embryon, ou plutôt à celles d'Horus, le soleil levant. Sur les monuments égyptiens, connus sous le nom de *cippes d'Horus*, on voit toujours au-dessus du jeune dieu imberbe le masque grimaçant et ridé de notre dieu. Le texte gravé sur ces phylactères contient souvent cette formule : « le vieillard qui redevient jeune » (1). Nous voyons donc par là que les Égyptiens considéraient ce dieu monstrueux comme l'emblème du soleil couchant (2).

(1) Em. de Rougé, *Notice des monuments égypt. du Louvre* (Paris, 1873), p. 145.

(2) Cependant une terre-cuite provenant de la Basse-Égypte représente Bès allaité par une femme trapue. Cette déesse mère est assise dans une corbeille de jonc entrelacé de telle sorte qu'on ne voit que la partie supérieure de son corps. En Grèce, la corbeille de jonc jouait un grand rôle dans les mystères d'Éleusis ; on la regardait comme un des symboles de Déméter, la déesse tellurique par excellence. Cette divinité grecque était souvent représentée à mi-corps, comme la mère de notre dieu asiatique. A Thèbes, ancienne colonie phénicienne, on conservait dans l'ancien palais de Cadmos une statue de Déméter, tronquée à la partie inférieure de manière que la déesse paraissait sortir de terre et accomplir sa montée divine. Τὸ δὲ τῆς Δήμητρος ἱερὸν τῆς Θεσμοφόρου Κάδμου καὶ τῶν ἀπογόνων οἰκίαν ποτὲ εἶναι λέγουσι. Δήμητρος δὲ ἄγαλμα ὅσον ἐς στέρνα ἐστὶν ἐν τῷ φανερῷ. (Pausan., IX, 16, 5.) Pour les représentations de la mère de Bès, cf. L. Heuzey, *Figurines de terre*

32

On ne doit pas s'étonner de retrouver l'image d'un dieu phénicien sur un monument de l'Égypte. Les deux nations avaient ensemble de nombreux rapports, surtout pour les choses religieuses. Ce sont les monuments égyptiens qui ont fourni à M. de Vogüé les plus anciens documents pour sa belle étude sur la déesse phénicienne Anat (1); c'est aussi à l'aide des monuments égyptiens que l'on peut le mieux connaître le caractère du dieu que représente la statue d'Amathonte.

Comme la plupart des divinités asiatiques, notre dieu, que les monuments égyptiens nomment Bès (2), avait un double caractère ; il présidait à la fois à la guerre et à l'amour, à la production des êtres et à leur destruction. Sur plusieurs bas-reliefs (3), ce dieu est représenté sous la forme ithyphallique, c'est-à-dire sous la forme la plus matérielle de l'énergie productive, de la puissance fécondante. Malgré sa laideur et sa difformité, les dames de l'Égypte et de la Phénicie aimaient à s'entourer de son image. Des bijoux (4), des étuis à collyre (5), des vases à parfum (6) reproduisent la forme de ce nain. Sur un petit vase de terre émaillée vert, l'ornement est formé de plusieurs images de ce dieu affronté à un lion dansant debout sur ses pattes de derrière (7) ; des pendeloques en or représentent encore ce dieu dansant et jouant des cymbales (8). Ce caractère musical se retrouve sur d'autres monuments, tels que le bas-relief du temple de Dandour (9), où il est figuré assis et jouant d'un instrument à cordes (10); on le voit encore sur un sceau de potier dans l'attitude d'un Silène à demi-ivre ; une amphore et une lyre sont près de lui; deux énormes grappes de raisin pendent de chaque côté de sa tête (11). Cette dernière image montre clairement que notre divinité était une personnification du Soleil d'automne qui fait mûrir la vigne et remplit l'univers de joie et d'harmonie.

L'habitude qu'on avait de représenter ce dieu en lutte avec le principe igné de la nature, symbolisé par le lion et le sanglier, amena le vulgaire à le considérer

cuite du Louvre (1878), pl. 8 ; et pour les images de Déméter, Gerhard, *Annales de l'Inst. arch.*, t. XXIX (1857), p. 211 ; L. Heuzey, *Monuments grecs publiés par l'Association des Études grecques*, 1873, p. 18 et s.

(1) Melchior de Vogüé, *Mélanges d'archéologie orient.*, p. 41 et suiv.

(2) Chabas, *Recherches sur l'antiquité historique*, p. 152 ; E. de Rougé, *Notice sommaire des mon. égypt. du Louvre*, p. 113 ; P. Pierret, *Dictionn. d'arch. égyptienne*, Paris, 1875, art. *Bes.*

(3) *Descript. de l'Égypte, Antiquités*, t. I, pl. xcv, 2, 6 et 8 ; pl. xcvii, 1.

(4) Musée du Louvre, Salle civile des monuments égyptiens, vitrine Q.

(5) Musée du Louvre, id. vitr. D.

(6) Musée du Louvre, id. vitr. O.

(7) E. de Rougé, *Notice sommaire des mon. égypt.*, p. 84.

(8) Louvre, Salle civile, vitrine Q.

(9) Gau, *Antiquités de la Nubie*, pl. xxiv, n° 1; Guigniaut, *Religions de l'antiquité*, pl. xxxvii, n° 156.

(10) Les instruments à cordes, tels que la lyre, la cithare, etc., étaient rangés parmi les attributs d'Héraclès. Cf. le denier de Pomponius Musa avec le revers représentant Hercule jouant de la lyre et portant la légende HERCVLES MVSARVM : Cohen, *Descript. des méd. consulaires*, pl. xxxiv, *Pomponia*, n° 1, et la monnaie de Thasos ; Mionnet, *Descript. de médailles*, pl. lv, 5 et 11.

(11) Caylus, *Recueil d'antiquités*, t. III, pl. iv ; Ch. Lenormant, *Quaestio cur Plato Aristophanem in convicium induxerit*, Paris, 1838, p. 42.

comme un fort chasseur, un destructeur de monstres qui protége ses adorateurs contre les fauves et les ennemis. De là, ces nombreux amulettes phéniciens qui montrent le dieu combattant des animaux malfaisants (1). Tantôt il est de face, saisissant deux lions qui se dressent à ses côtés (2), tantôt il est de profil, portant un lion sur ses épaules et tenant dans sa main la queue d'un sanglier renversé (3). Dans la symbolique antique, ce dernier animal, qui sert de monture à l'Hercule bachique (4), représente les ardeurs dévorantes de l'été, le principe igné et partant la terre que l'on nommait dans cette saison « la noire, la brûlante » שחם, שחמא (5). Dans les croyances populaires de la Grèce, la victoire du dieu de l'automne sur le monstre de la sécheresse était représentée par les mythes du sanglier de Calydon tué par Méléagre et par celui du sanglier d'Érymanthe enchaîné par Héraclès.

Un autre symbole de la terre, le serpent, est aussi un des monstres vaincus par le dieu solaire. Dans la mythologie grecque, c'est Apollon qui perce de ses flèches le dragon Python (6) ; dans l'Avesta, c'est Mithra qui lutte contre la couleuvre ; dans les légendes chrétiennes nées en Syrie, c'est Saint-Georges qui transperce le dragon (7). Notre dieu lui aussi est représenté vainqueur du serpent, ou plutôt de l'aspic si commun en Phénicie et à Cypre (8). Sur une intaille du Musée de la Haye, on le voit en costume royal assyrien, la tête couronnée de palmes, debout sur un lion couché et tenant dans ses mains trois de ces vipères au col dilaté. Une autre gemme représente encore ce dieu dans le même costume et tenant dans

(1) Collection du duc de Luynes (Bibliothèque Nationale), n° 285. Sur ce scarabée, on voit, à gauche de la tête du dieu, le groupe du soleil et de la lune; à droite une étoile à sept branches, image des planètes. Cf. les intailles n°s 1060 et 1061 du Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale (Chabouillet, *Catalogue général des camées et pierres grav. de la Bibliothèque Impériale*, p. 160).

(2) Lajard, *Culte de Mithra*, pl. LXIX, n° 4. Devant la tête du dieu on voit le globe surmonté du croissant renversé (pour ce symbole phénicien qui se retrouve sur les chapiteaux cypriotes rapportés par M. de Vogüé, cf. Vaux, *Inscr. in the phœn. charact. discov. on the site of Carthage* (1863), n°s 1, 2, 6, 26 ; Ch. Cubisol, *Notice sur la régence de Tunis*, 1867, pl. VI; Ph. Berger, *Lettre à M. Lenormant sur les représentations des stèles puniques de la Biblioth. Nationale*, dans la *Gazette archéologique*, 1876, p. 121).

(3) Cf. la pierre gravée qui représente Hercule sur un sanglier; le dieu tient la massue dans la main droite et un canthare dans la gauche : *Mus. Florent.*, t. I, XXXIX, 3. Dans la mythologie grecque, le porc était l'animal symbolique de Déméter.

(4) Chwolsohn, *Die Ssabier und der Ssabimus*, t. II, p. 33, 337 et 338.

(5) Une coupe grecque d'ancien style, conservée au Louvre (n° 367), nous montre la tête de face et couronnée de palmes de notre dieu sur le bouclier d'un guerrier transperçant un serpent enroulé autour d'une colonne d'un temple dorique. Dans le champ on voit deux éperviers, oiseau consacré à Apollon (*Γέλλει δὲ, ὅτι Ἀπόλλωνι ἱερὸς ὁ φαβὸς ἱέραξ*. Eustath. *ad* Homer., *Iliad.*, O, p. 1014).

(6) Cf. Ch. Clermont-Ganneau, *Horus et Saint-Georges* dans le tome XXXII (1876) de la *Revue archéologique*, nouv. sér.

(7) En Égypte, l'aspic était l'animal symbolique de Ranen, la déesse des récoltes. Cf. Pierret, *Dictionnaire d'archéologie égyptienne*, art. *Ranen* ; C. W. Mansell, *Gazette archéologique*, 1877, p. 214. En Grèce, le serpent était un des attributs de Déméter.

(8) Lajard, *Culte de Mithra*, pl. LXIX, n° 1. La tête surmontée du globe ailé.

chaque main un lion, une vipère et une chèvre (1). Cette image que nous retrouvons sur un scarabée de calcédoine rappelle les *Cippes d'Horus*, dont le caractère prophylactique a été si bien étudié par MM. Mansell et Ledrain (2). Toutes ces intailles qui représentent le dieu vainqueur d'animaux malfaisants ont dû servir de talismans, de préservatifs. On a dû invoquer la protection de ce pygmée contre les morsures, les poisons et les philtres, comme on invoquait celles de Sandon en Assyrie, d'Horus en Égypte et d'Apollon en Grèce.

Par une conséquence naturelle, notre dieu est devenu une divinité guerrière. On lui demanda de préserver des ennemis, comme on lui avait demandé de garantir des bêtes dangereuses. Il protégeait le soldat dans la mêlée, comme il protégeait le laboureur contre la morsure du serpent et la dent des fauves. Plusieurs statuettes trouvées en Phénicie (3) et dans la Basse-Égypte (4) le représentent armé de l'arc ou du bouclier et de l'épée à deux tranchants. Une antique conservée au Louvre le montre prêt à égorger un groupe de captifs (5).

Le dieu solaire qui massacre les ennemis, qui détruit les monstres, a dû être, comme Héraclès, un dieu guérisseur auquel on consacrait les sources. Cette opinion nous semble confirmée par la statue d'Amathonte, faite pour servir de fontaine. Il est probable que la source consacrée par cette image colossale du dieu bienfaisant, vainqueur du principe igné et malfaisant, ne servait pas seulement à désaltérer les bestiaux et à arroser les champs ; elle devait avoir certaines vertus curatives, comme ces fontaines que les Grecs nommaient *bains d'Hercule*, Ἡράκλεια λουτρά, et que les vases peints et les monnaies antiques nous représentent jaillissant d'un masque de lion (6).

Constantinople, juillet 1879.

Al. SORLIN-DORIGNY.

(1) Lajard, pl. LXIX, n° 5.

(2) *Gazette archéologique*, 1878, p. 35 et 40.

(3) Adr. de Longpérier, *Musée Napoléon III*, pl. XIX.

(4) E. de Rougé, *Notice sommaire des mon. égypt. du Louvre*, p. 143 ; Heuzey, *Les figurines de terre-cuite du Louvre*, pl. VIII.

(5) Cf. le bas-relief égyptien qui représente un sacrifi e de prisonniers en présence d'Horus (Guigniaut, *Relig. de l'Antiquité*, pl. XLIV, n° 186 b), et les monuments grecs représentent Héraclès tuant le Géryon à trois têtes. (Clermont-Ganneau, *Mythologie iconographique*, Paris, 1878.)

(6) Cf. l'art. *Aquae* de M. E. Saglio dans le *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* de la librairie Hachette.

TERRE-CUITE DE PERGAME

(PLANCHE 33.)

La direction de la *Gazette archéologique* continue dans ce numéro la publication, commencée au précédent, d'une série de types choisis des principales fabriques de terres-cuites de l'Asie-Mineure. Ce sont autant de documents pour l'étude d'une question encore obscure et fort controversée, autant de pièces du débat que nous avons essayé d'exposer.

Le joli groupe d'un éphèbe s'appuyant sur son cheval, que la planche 33 reproduit par le procédé de la phototypie, est un échantillon des terres-cuites de Pergame, dont la provenance paraît incontestable et l'authenticité certaine. Et c'en est aussi l'un des spécimens les plus remarquables comme art, que nous ayons eu l'occasion de voir. Il ne nous semble pas qu'on puisse le faire descendre plus bas que le IIIe siècle avant l'ère chrétienne. Ce groupe est venu récemment à Paris par la voie d'Athènes, et s'y trouve encore dans le commerce.

L'exécution en offre de singulières inégalités. Rien de plus gracieux que la pose abandonnée de l'éphèbe, que le modelé fin, vivant et élégant de son torse et de sa tête En même temps ses jambes sont d'une étrange lourdeur, qui pourrait, du reste, s'expliquer par des restaurations, car cette portion du groupe, comme les jambes de devant du cheval, n'est pas exempte de réfections modernes. Mais dans les parties absolument vierges, le corps du cheval offre des défauts de proportions qui arrivent jusqu'à être tout à fait choquantes. Si sa croupe est fine et d'un bon dessin, la largeur de l'encolure n'est plus en rapport avec le corps et encore moins avec la disgracieuse petitesse de la tête. Il faut, du reste, s'habituer à rencontrer fréquemment des incohérences, des inégalités de ce genre dans les œuvres des coroplastes, même dans celles qui, sous certains rapports, sont le plus parfaites. Par exemple, à Tanagra, le rendu des extrémités est presque toujours d'une négligence et d'une grossièreté qui surprend. De délicieuses figurines de femmes, d'une incomparable élégance, ont souvent au bout de leurs bras, tenant les accessoires dont elles sont armées, de véritables pattes, et des pattes difformes.

Pour la détermination du sujet, nous nous trouvons ici en présence du problème que présentent presque toujours les terres-cuites grecques de la belle époque, et qui se pose à l'esprit d'une façon si irritante, sans pouvoir recevoir une solution définitivement certaine. Est-ce une représentation héroïque ou un sujet familier? Faut-il voir ici un personnage de la fable poétique ou bien un simple coureur,

ἵππῳ κέλητι, attendant le signal pour sauter sur son cheval et s'élancer dans la carrière ?

Si l'on admettait le système de l'interprétation héroïque, la première pensée qui se présenterait à l'esprit serait de voir ici l'un des Dioscures, les héros cavaliers par excellence ; et en effet cette figure offre de grandes analogies avec leurs représentations habituelles. Toutefois, nous ne croyons pas possible de s'arrêter à cette explication, quelque séduisante qu'elle puisse paraître au premier abord. D'ordinaire on n'attribue pas aux Dioscures une jeunesse aussi tendre, et surtout jamais on ne leur voit donner la coiffure, très-particulière et caractéristique, que nous observons chez l'adolescent de notre terre-cuite. Cette longue chevelure, roulée sur les côtés de la tête et réunie par derrière en une tresse plate et large, qui s'applique sur le sommet du crâne et est ramenée ainsi jusqu'au front, constitue une coiffure essentiellement propre à Éros, une des caractéristiques monumentales du fils d'Aphrodite. En dehors du dieu de l'Amour et des différents *daimones* de son cycle, nous ne la voyons guères attribuée qu'à Ganymède, qui se présente ainsi dans quelques monuments, par exemple dans la remarquable statue de bronze, de près d'un mètre de haut, découverte à Foggia, que possède le Musée Britannique (1).

Cette dernière remarque pourrait conduire à une tentative d'explication de notre terre-cuite de Pergame, au moyen des traditions héroïques spéciales de la Troade et de la Mysie. On y verrait dans ce cas, et une semblable hypothèse me tenterait fort, un des deux frères de Ganymède, Ilos ou Assaracos, représenté sous les traits analogues à ceux du mignon du maître des dieux, et s'appuyant sur un des chevaux divins dont Zeus fit présent à Tros, en échange de son fils enlevé dans l'Olympe (2). Entre les noms des deux enfants restés à Tros, le plus probable et le plus convenable serait celui d'Ilos, car ce personnage a pu être envisagé comme un héros spécial des jeux du stade, puisque c'est dans une lutte de ce genre qu'il gagna les compagnons avec lesquels il fonda la ville d'Ilion (3). C'est d'ailleurs Ilos qui devint le possesseur des chevaux merveilleux donnés par Zeus, les poésies homériques disant qu'ils passèrent ensuite à son fils Laomédon. Peut-être faut-il chercher une allusion à ce rapport entre Ilos et les chevaux de Zeus dans une phrase évidemment altérée de Ptolémée Héphestion (4), Ἶλος ὁ Λαομέδοντος πατὴρ ἵππουρον εἶχεν, car cette phrase, dans sa forme actuelle, ne donne qu'un sens bien étrange et bien peu acceptable, qu'Ilos était muni d'une *queue de cheval*, à la façon d'un Satyre !

(1) *British Museum, A guide to the bronze room in the department of greek and roman antiquities* (1871), p. 46.

(2) *Iliad.*, E, 265.

(3) Apollodor., III, 12, 3.

(4) V, p. 28, ed. Roulez.

Il est manifeste, d'ailleurs, que le couple fraternel d'Ilos et Assaracos n'est autre chose qu'une expression héroïque du couple des Dioscures-Cabires de l'Ida (1), dont le culte passait pour avoir été transporté de Samothrace en Troade par Dardanos (2), l'ancêtre de la race dans laquelle on place ces héros (3). Ces Cabires Idéens étaient les dieux auxquels avait été primitivement consacré le territoire de Pergame (4). On les y tenait, rapporte le rhéteur Aristide (5), pour les plus anciens des génies, πρεσβύτατοι δαιμόνων, et on y célébrait des mystères en leur honneur. Un oracle du temps des Antonins, conservé dans une inscription de Pergame (6), fait de ces Cabires des fils d'Ouranos, comme les Titans; puis il raconte que c'est dans cette ville même que Rhéa enfanta Zeus, assistée des Cabires, qui jouaient alors dans les traditions locales le même rôle que les Curètes dans celles de la Crète, adoptées par la mythologie poétique habituelle. Un médaillon impérial de Smyrne, à l'effigie de Septime Sévère (7), les représente armés, pareils aux Dioscures, et portés dans la main de Cybèle assise.

D'autres témoignages, en grand nombre, parlent encore de l'association des Cabires de l'Asie-Mineure, comme *daimones* subordonnés à Cybèle (8). Mais Pallas la remplace aussi quelquefois dans le rôle de la grande divinité féminine dont ils sont les ministres armés. Le culte institué par Dardanos en Troade et transporté en Italie par Énée, après la chute d'Ilion, consistait, d'après la tradition antique, dans l'adoration du Palladion et des deux Dioscures-Pénates, identifiés aux Cabires Idéens (9). La même association des deux Ἄνακτες à Athéné s'observe à Amphissa dans la Phocide (10), et a pour correspondant celle des deux Μεγάλοι Θεοὶ à Aphrodite Aineias dans la religion d'Action (11). A Brasiai de Laconie, deux Dioscures-Corybantes étaient adorés aux côtés d'Athéné (12). Nous constatons à Pergame des traces positives d'une forme de culte pareille à celle que la tradition attribuait à Troie. En même temps que les Dioscures-Cabires, on y adorait un

(1) Stesimbrot. *ap.* Strab., X, p. 472; Athenic. *ap.* Schol. *ad* Apollon. Rhod., *Argonaut.*, I, 917; cf. Pherecyd. *ap.* Strab., *l. c.*

(2) Dionys. Halicarn., *Antiq. rom.*, I, 68.

(3) Que les personnages d'Ilos et Assaracos aient été primitivement des divinités de premier ordre, et des divinités d'origine sémitique et assyrienne, c'est ce dont leurs noms mêmes ne permettent pas de douter. Ils sont en effet purement assyriens et nous offrent sans altération deux appellations bien connues du panthéon ninivite, *Ilu* et *Assur-akku* (Assur le grand, le puissant). Ces deux noms contiennent une des preuves les plus décisives de la très-haute antiquité de l'influence assyrienne directe dans la Troade. F. Lenormant.

(4) Pausan., I, 4, 6.

(5) T. II, p. 709, ed. Dindorf.

(6) *Corp. inscr. graec.*, nº 3538.

(7) Mionnet, *Descr. de méd. ant.*, t. III, p. 238, nº 1342; Guigniaut, *Religions de l'antiquité*, pl. LIX, nº 235.

(8) Voy. Fr. Lenormant, article *Cabiri* dans le *Dictionnaire des antiquités* de MM. Daremberg et Saglio, t. I, p. 758 et 760.

(9) Dionys. Halicarn., *Antiq. rom.*, I, 68.

(10) Pausan., X, 38, 3.

(11) Dionys. Halicarn., *Antiq. rom.*, I, 50.

(12) Pausan., III, 24, 4.

Palladion, qui est représenté sur le revers d'une monnaie d'or frappée dans cette ville un peu après Alexandre le Grand (1). Ce Palladion était le simulacre vénéré de l'Athéné en l'honneur de laquelle le roi Attale célébrait des jeux solennels (2), et qui figure comme divinité protectrice sur tous les tétradrachmes d'argent des monarques de Pergame (3).

Ces observations sont, je crois, de nature à montrer qu'une grande analogie avec la façon dont on figure habituellement les Dioscures conviendrait très-particulièrement à la représentation du héros Ilos, dont le nom nous a été suggéré en voyant à l'éphèbe cavalier de notre terre-cuite de Pergame une coiffure qui n'appartient guères qu'à Ganymède ou à Éros. Cependant les traditions locales propres à Pergame pourraient aussi faire penser à un autre nom, sous lequel la même donnée se personnifie spécialement dans cette ville.

Sur quelques monnaies de bronze de Pergame, frappées au temps des empereurs romains, on voit au droit la tête d'un éphèbe dans toute la fleur de la jeunesse, accompagnée de l'inscription ЄΥΡΥΠΥΛΟϹ ΗΡΩϹ (4). Cet Eurypylos, fils de Télèphe et d'Astyoché, la sœur de Priam, est associé étroitement à Pergamos dans les légendes relatives à la fondation de Pergame (5). Héros juvéniles, cavaliers et guerriers, ils forment ensemble un couple, non plus de frères mais d'amis dans l'union la plus étroite, exactement parallèle à celui d'Ilos et d'Assaracos en Troade, et reproduisant de même parmi les hommes celui des Dioscures-Cabires parmi les dieux. De même que pour les Dioscures, la mort de l'un d'eux vient rompre leur union. Eurypylos, que les poésies homériques dépeignent comme un type accompli de beauté juvénile, tombe encore adolescent devant Troie, sous les coups de Néoptolème (6). Pour l'attirer à la défense de sa ville, Priam lui a donné les présents que jadis Zeus avait remis à Tros après l'enlèvement de Ganymède (7).

La représentation de la terre-cuite figurée dans notre pl. 33 pourrait donc convenir au héros Eurypylos presque aussi bien qu'à Ilos, si l'on préférait en chercher le sujet dans les traditions spéciales de la ville de Pergame, plutôt que dans les légendes troyennes, d'une popularité poétique plus générale. Et dans tous les cas, si l'on ne reconnaît pas ici une simple représentation familière, une figure de *genre*, l'un ou l'autre de ces noms me paraît préférable à celui d'un des Dioscures purement helléniques.

E. LIÉNARD.

(1) Borrell, *Numismatic chronicle*, 1re sér., t. VI, p. 158; J. Brandis, *Das Münz-Mass- und Gewichtswesen in Vorderasien*, p. 410.

(2) Polyb., IV, 49.

(3) Eckhel, *Doctr. num. vet.*, t. II, p. 474.

(4) Spanheim, *De praestant. numism.*, t. I, 595; Eckhel, *Doctr. num. vet.*, t. II, p. 463; Mionnet, *Descr. de méd. ant.*, t. II, p. 589, n° 494.

(5) Serv. *ad* Virgil., *Eclog.*, VI, 72; cf. Strab., XIII, p. 584.

(6) *Odyss.*, Λ, 518 et seq.

(7) Dict. Cret., IV, 14.

MARSYAS

BRONZE TROUVÉ A PATRAS

(PLANCHES 34 ET 35.)

Il est si habituel de voir un Satyre marchant sur la pointe de ses pieds et étendant ses bras des deux côtés opposés, qu'à première vue la magnifique figure de bronze découverte à Patras, et dont notre Musée Britannique s'enorgueillit comme d'un de ses plus précieux trésors, paraît une simple variété de ce mouvement commun, de même que le dessin que nous plaçons ici dans un cliché sous les yeux du lecteur. Nous empruntons ce dessin à un vase (1) où la figure est repré-

sentée dansant au son des flûtes que joue un autre *Satyre*, pour distraire *Dionysos* couché sur une cliné. Les bras y sont exactement dans la même position que ceux du bronze, et dans les deux figures également l'attitude pourrait être expliquée comme celle d'une danse. Mais les mouvements de la danse peuvent exprimer diverses significations. Leur expression n'est pas toujours celle de la joie, et même dans la peinture du vase la pantomime du *Satyre* a pu peindre une émotion violente. Nous insérons un nouveau cliché, emprunté à un vase peint de la Cyré-

(1) Phiale à figures rouges du Musée Britannique, inédite, du moins à ma connaissance.
A l'extérieur, *Dionysos* et *Héraclès*, étendus ensemble sur une cliné et servis par des *Satyres*.
Comparez le Satyre aux deux bras élevés, dans Clarac, *Musée de sculpture*, pl. 717, nº 1715 A.

naïque (1), où apparaît encore un *Satyre* dans une attitude étroitement analogue. La scène à laquelle appartient ce personnage nous montre *une femme* occupée à se vêtir avec l'assistance de ses servantes et peu avancée dans ce travail. Le Satyre s'approche à pas de loup sur la pointe des pieds; ses bras élevés expriment une surprise admirative, et aussi, je crois, indiquent qu'il arrête brusquement son mouvement en avant, car rien dans la pantomime des autres figures ne révèle en aucune façon un danger pour lui, qu'il puisse chercher à parer. Il n'est pas impossible que le Satyre dansant de notre premier cliché n'ait été figuré aussi arrêtant d'une manière subite un mouvement en avant, explication qui paraît être la vraie quand il s'agit de la statue bien connue du Musée de Latran (2), sur laquelle nous aurons encore l'occasion de revenir.

Si le Satyre de Patras retrace un incident réel, comme la figure de notre second cliché, et non plus seulement un pas de danse, il devient absolument inintelligible, à moins d'admettre qu'il faisait originairement partie d'un groupe où la figure motivant son mouvement était placée en pendant avec lui. C'est aussi le cas de la statue du Latran. Et en fait, ce groupe se trouve imité dans le bas-relief d'un vase de marbre d'Athènes, sur une monnaie de la même ville et sur un vase peint (3). Ces trois objets, bien que différant entre eux par quelques détails, s'accordent pour représenter, de la manière la mieux caractérisée, la scène du Satyre *Marsyas*, surpris par *Athéné*, au moment où il vient de s'emparer des flûtes que la déesse a rejetées

(1) Hydrie à figures rouges, décrite dans le *Catalogue of vases in the British Museum*, t. II, nº *C* 5.

(2) Benndorf et Schœne, *Ant. Bildwerke des Lateranensischen Museums*, nº 225, contestent l'opinion de Brunn et d'autres, que cette statue est dans une attitude de danse (p. 144). G. Hirschfeld, qui l'a fait graver dans son *Winckelmannsfest Programm* de 1872, décrit cette statue (p. 8) d'une manière très-ingénieuse comme représentant la lutte entre deux mouvements opposés, le bras droit exprimant la fin du mouvement en avant et le gauche le recul qui intervient brusquement.

(3) Le bas-relief, la médaille et le vase sont publiés par G. Hirschfeld dans la dissertation citée à la note précédente, le vase pour la première fois. Les trois objets sont athéniens, et rendent ainsi très-vraisemblable l'existence du groupe original à Athènes même. Le bas-relief avait été gravé par Stuart (*Antiquities of Athens*, t. II, 3, p. 27, vignette), mais fort inexactement, comme on peut le voir dans l'*Archæologische Zeitung*, 1874, pl. 8, où Kékulé a reproduit le dessin de Stuart à côté d'une meilleure copie de l'original. C'est Heydemann qui a reconnu le premier l'identité du bas-relief de Stuart avec celui du vase de marbre qui appartenait à feu M. Finlay, à Athènes. Kékulé, dans son compte rendu du Programme de Hirschfeld (*Bullet. de l'Inst. archéol.*, 1872, p. 282), émet l'opinion que le moment retracé par le sculpteur du bas-relief et par le peintre céramiste est celui où Marsyas, après avoir commencé à jouer des flûtes, est surpris par l'apparition soudaine d'Athéné.

loin d'elle. Cet épisode, d'après Pausanias (1), était illustré par une œuvre de sculpture importante à l'Acropole d'Athènes : Ἀθηνᾶ πεποίηται τὸν Σειληνον Μαρσύαν παίουσα ὅτι δὴ τοὺς αὐλοὺς ἀνέλοιτο, ἐρρῖφθαι σφᾶς τῆς θεοῦ βουλομένης. C'est bien évidemment ce groupe qui a été copié sur les petits objets que je viens de rappeler, et le sujet du bronze de Patras ne se comprend bien que si on le considère comme provenant d'une répétition du même groupe. Au moment où il se porte en avant pour saisir les flûtes gisant à terre, les yeux fixés sur elles, il est soudainement arrêté par l'opposition de la déesse. Peut-être même ne serait-il pas absolument nécessaire de suppléer la présence de celle-ci ; les flûtes jetées sur le sol, en avant du pied droit du Satyre, et attachées à la base, suffiraient à rendre le sujet clair et incontestable pour tout spectateur. Même dans l'état actuel, où cet accessoire essentiel a disparu, la ligne de direction du regard montre clairement que l'objet de l'attention de la figure était de petite dimension et placé à terre. C'est là ce qui distingue le bronze de Patras du Satyre de notre second cliché, et ce qui a inspiré à tous la pensée qu'il s'agit ici de l'épisode de Marsyas et d'Athéné. Rien ne s'oppose d'une manière absolue à ce que l'on suppose que ce bronze a appartenu à un groupe complété par une seconde figure, celle de la déesse. Pourtant les groupes de deux figures, aussi complétement détachées l'une de l'autre qu'il faudrait le supposer ici, ne se rencontrent pas d'ordinaire et ne sont pas très-faciles à concevoir.

Mais même en prenant la figure de bronze purement et simplement telle qu'elle se présente à nous, sans preuve qu'elle ait fait partie d'un groupe ou que les flûtes, jetées à terre, aient été attachées à la base, on arrive toujours presque nécessairement à cette conclusion, que c'est une copie du Marsyas du groupe décrit par Pausanias, ou un Satyre dansant auquel on aura donné l'attitude célèbre de ce Marsyas. En fait, le résultat sera le même, mais la seconde conjecture, applicable aussi à la statue du musée de Latran, aurait l'avantage de mieux expliquer une figure isolée.

Le groupe décrit par Pausanias a été d'ordinaire, et avec une grande autorité, attribué à Myron, en vertu du passage de Pline (2), où parmi les œuvres de ce

(1) I, 24, 1. — Brunn (*Ann. de l'Inst. archéol.*, t. XXX. 1858, p. 374) a proposé de substituer ἐπιοῦσα à παίουσα. Mais cette correction n'est aucunement exigée par les représentations du bas-relief, de la médaille et du vase. L'expression παίουσα y convient fort bien, avec le sens de « chassant, repoussant violemment. » Ottfr. Müller (*Handbuch*, § 371, 6) et Rochette (*Mélanges de numismatique*, p. 141) ont signalé le rapport du bas-relief et de la monnaie d'Athènes avec le passage de Pausanias, et aussi avec celui où Pline (*Hist. nat.*, XXXIV, 57), énumérant les ouvrages de Myron, mentionne *Satyrum admirantem tibias et Minervam* Dans le bas-relief, c'est Marsyas qui poursuit Minerve. Voy. aussi Stephani, *Compte-rendu de la Commission archéologique* de Saint-Pétersbourg, 1862, p. 87.

(2) *Hist. nat.*, XXXIV, 57. — Michaëlis (*Ann. de l'Inst. arch.*, t. XXX, 1858, p. 317), dans un long article sur les représentations de Marsyas, pro-

fameux sculpteur est cité *Satyrum admirantem tibias et Minervam*. Si l'accusatif *Minervam* dépend du verbe précédent *fecit*, les deux figures ne formaient pas un groupe, dont l'idée serait, au contraire, impliquée dans le cas où *Minervam* dépendrait comme régime du participe *admirantem*. Et ici il importe de comparer l'expression d'*admirans*, appliquée par Pline au Satyre, avec celle de παίουσα, appliquée par Pausanias à la déesse. Car il semble y avoir ici l'indication d'un même sujet, envisagé d'un point de vue différent par chacun des deux écrivains. En tous cas, quel que fût le sculpteur du groupe de l'Acropole, il est certain que Myron avait exécuté un Satyre frappé d'admiration à la vue des flûtes, qu'il fît ou non partie d'un groupe. Sans doute son étonnement pouvait être exprimé par diverses attitudes ; mais le bas-relief athénien, la médaille et le vase peint concordant tous les trois pour représenter ce sentiment dans le même cas par une même pose, parfaitement convenable, naturelle et caractérisée, il est raisonnable de penser que cette pose était celle du Satyre de Myron. Et en ce qui regarde spécialement le bronze de Patras, nous ne devrions plus hésiter à y voir une copie de l'œuvre de Myron si nous parvenions à y reconnaître des traces du style de cet artiste, comme on a affirmé qu'elles étaient incontestables dans la statue du Latran (1). Mais je ne vois pas de traces de ce genre, et bien qu'il y ait de grandes probabilités que le motif avait été inventé par Myron, notre bronze ne s'accorde avec aucune des indications fournies par les écrivains sur le style du sculpteur. Les copies de son Discobole nous préparent bien à attendre de grands changements introduits par les artistes postérieurs dans les imitations de ses statues, mais non pas un effet d'ensemble aussi différent que celui qui résulte de l'aspect du bronze de Patras. Et je pense qu'il serait exact de regarder celui-ci comme un ouvrage du quatrième siècle avant J.-C. (2), imité dans son attitude du Satyre de Myron, mais dans tout le reste original.

Parmi les caractères attribués à la sculpture de Myron nous remarquons d'abord que dans le rendu des cheveux il ne s'était pas dégagé de la manière rude de l'ancien style, *capillum et pubem non emendatius fecisse quam rudis antiquitas*

pose de faire dépendre *Minervam* de *fecit*, ce qui impliquerait des statues indépendantes.

(1) Brunn (*Ann. del' Inst. archéol.*, t. XXX, 1858, p. 377) dit : « Il est évident que la statue du Latran est une copie du groupe de Myron. La figure est pleine de mouvement et d'énergie, son regard est fixé avec terreur et avidité vers un objet placé à ses pieds. Il s'arrête soudainement et en même temps commence à reculer. » Brunn continue en comparant les répliques connues du Discobole, où il trouve les mêmes caractères, et il en tire une confirmation de sa théorie, qui voit dans la statue du Latran l'écho d'un original de Myron. Benndorf et Schœne (p. 145) s'accordent avec lui pour attribuer le modèle premier de cette statue au temps de Myron.

(2) C'est la date que lui assigne M. Newton dans l'*Annual report of the British Museum* pour 1876, p. 17, nº 38. Il en compare le style à celui des frises du Mausolée et du monument choragique de Lysicrate.

instituisset (1). Par conséquent, son Marsyas devait avoir une barbe pointue, sculptée en masse solide, avec les poils indiqués seulement à la surface par de longs traits parallèles légèrement tracés, et non point modelés. De même, sur la tête, au lieu de cheveux d'un jeu libre et hardi, on devait y observer cette chevelure en lignes parallèles terminées par des boucles d'un dessin de convention, auxquelles nous sommes habitués maintenant par tant d'exemples de sculpture archaïque. Il est facile de dire que les copistes postérieurs ont dû changer ce trait caractéristique ; mais si l'on y réfléchit plus sérieusement, de semblables modifications dans la copie d'une œuvre de vieux style produiraient avec le reste un désaccord de l'effet le plus désagréable. Il y aurait eu là une dysharmonie qui aurait obligé à remanier tout l'accent de la figure.

On ajoute, au sujet de Myron, *ipse tamen corporum tenus curiosus animi sensus non expressisse* (2). Ici, semble-t-il au premier abord, Pline se contredit lui-même, puisqu'il vient d'attribuer à Myron un Satyre *admirans tibias*, car *admirans* implique certainement *animi sensus*. Mais d'autre part, on peut concevoir ici l'étonnement comme exclusivement exprimé par l'attitude de la figure, la face restant immobile, non pas sans doute au même degré que dans la grossièreté des plus anciennes métopes de Sélinonte, mais encore d'une façon très-sensible. Voilà un trait qui n'a rien de commun avec le bronze de Patras ou avec la statue du Latran. Brunn (3) distingue très-heureusement entre *anima* et *sensus animi*, de telle façon que la présence du premier s'accorde naturellement avec l'absence du second. Ces deux termes sont employés en parlant de Myron — par des écrivains différents, il est vrai — et il me semble qu'on doit les entendre comme appliqués à un Satyre à la face immobile qui va se précipiter sur les flûtes qu'il aperçoit, le développement expressif de l'*anima* résultant dans cette figure du mouvement et l'absence de *sensus animi* se montrant dans son visage. Il est vrai que Brunn prétend que la signification d'*anima* s'étend aussi à l'expression du visage et croit retrouver ce trait dans la statue du Latran. Il serait encore plus saillant dans notre bronze. Mais je crois une telle interprétation erronée, et certainement, au moins dans notre bronze, ce sont bien certainement les *animi sensus* qui sont exprimés. Quant aux mots *corporum tenus curiosus*, ils sont susceptibles de diverses interprétations et pourraient s'appliquer à des sculptures empreintes d'archaïsme,

(1) Plin., *Hist, nat.*, XXXIV, 57. — Brunn (*Ann. de l'Inst. archéol.*, 1858, p. 381) doit être dans le vrai en pensant que la manière de Myron dans le rendu de la chevelure était conforme aux habitudes de l'époque qui précéda immédiatement Phidias.

(2) Plin., *l. c.*

(3) *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XXX, 1858, p. 382. Il cite Pétronne disant de Myron : *paene hominum animas ferarumque aere comprehendit;* et il ajoute, en parlant de la statue du Latran : « La viva forza della vita animale che predomina negli esseri di quest' ordine è espressa a maraviglia nella faccia del nostro Marsia, non ostante la rigidezza delle forme che risentono dell' arcaismo non meno de' capelli. »

du genre de l'Apollon Strangford. Et certainement ils y conviendraient mieux qu'au bronze de Patras, où il n'y a aucune supériorité particulière dans le modelé des formes si on la compare aux autres caractères artistiques de cette œuvre; et cependant, c'est précisément cette supériorité que Pline remarque chez Myron.

On dit enfin, en troisième lieu: *Primus hic multiplicasse veritatem videtur, numerosior in arte quam Polycletus et in symmetria diligentior* (1). En parlant de Myron après avoir parlé de Polyclète, Pline semble l'avoir considéré comme plus jeune et comme ayant surpassé Polyclète par « la variété de ses productions et par une plus grande attention apportée à la symétrie (des mouvements?) », de telle façon qu'il en faisait le premier dont on pût dire qu'il avait étendu la vérité de l'art à un plus grand nombre de sujets, en y appliquant une symétrie plus variée que celle du maître argien dont les ouvrages sont caractérisés par le même Pline comme étant *paene ad unum exemplum*. Tel est le sens adopté par Brunn, et personne n'aurait pu chercher à s'en écarter si le texte portait *multiplicasse veritatem numerosius et diligentius*. Il est vrai que *numerosus* se rapporte aussi, quoique moins fréquemment, au mouvement, comme équivalent d'*eurhythmus* (2); mais, avec ce sens, la connexion d'idées entre *numerosior* et *multiplicasse*, d'une part, *diligentior*, de l'autre, ne serait plus aussi directe. Quant à ce qui regarde le bronze de Patras, il est bien évidemment l'ouvrage d'un sculpteur capable d'une bien plus grande variété que Polyclète dans ses productions, mais on n'en saurait conclure qu'il représente l'art de Myron, car cette qualité a été encore bien plus développée chez les artistes qui lui ont succédé. Sa réputation venait de ce qu'il avait le premier à suivre cette voie, et c'est là ce que la phrase de Pline exprime, quel qu'en soit, du reste, le sens précis. *Symmetria* paraît caractériser un mouvement concentré, et c'est là une qualité qui devint constamment caractéristique de la sculpture grecque à partir du temps de Myron; par conséquent, en la trouvant au plus haut degré dans notre bronze, nous ne sommes pas autorisés par cette seule circonstance à le rattacher à un original de Myron. Pour cela il faudrait, au contraire, que cette qualité de *symmetria* n'y fût encore qu'imparfaitement développée, et qu'en même temps on observât un traitement archaïque des cheveux et de la barbe, ainsi qu'une absence complète d'expression dans la face. Si la statue du Latran présente toutes ces conditions, je ne saurais le dire exactement (3), mais ce n'est certainement pas le

(1) Plin., *l. c.* Voy. Brunn, *Annal.*, t. XXX, 1858, p. 379; *Griech. Künstler*, t. I, p. 151. Plus récemment, M. Blümner (*Rhein. Museum*, t. XXXII, 1877, p. 596) a discuté longuement les différentes explications proposées pour ce passage, en particulier celles de Brunn et d'Overbeck, qui s'écartent fort. Il arrive presque aux mêmes conclusions que Brunn.

(2) C'est le sens adopté par Overbeck (*Gesch. der Griech. Plastik*, 2e édit., p. 192) et défendu par lui avec de grands développements dans la *Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft* de 1857.

(3) M. J. Julius (*Ann. de l'Inst. arch.*, t. L, 1878, p. 153) développe cette théorie, que les sculptures du Théseion d'Athènes, si elles ne sont pas

cas du bronze de Patras. De même que souvent un homme se reconnaît mieux à ses défauts qu'à ses vertus, la main d'un artiste marque quelquefois mieux son empreinte par ce qui lui a manqué que par les qualités qu'il a possédées en commun avec d'autres.

Le résultat auquel nous parvenons est donc celui-ci : le bronze de Patras représente un Satyre dans une attitude très-probablement inventée par Myron, mais sous tous les autres rapports il présente les caractères de l'art du IV^{e} siècle av. J.-C. Les proportions sont celles de cette période, ainsi qu'on peut le voir dans nos planches 34 et 35 ; car le corps y est court par rapport à la largeur des flancs, qui pourtant ont déjà une légèreté de structure qui inspire l'idée d'une action constante en regard de l'idée de repos éveillée par l'aspect massif des flancs dans l'art plus ancien. La concentration de la figure entière sur un moment de l'action, bien qu'ayant été à divers degrés toujours caractéristique de l'art grec depuis le temps de Myron, n'a peut-être jamais été développée au même degré qu'au IV^{e} siècle. A cet égard, les planches phototypiques qui accompagnent cet article parlent par elles-mêmes, excepté en ce qui est du mouvement du bras gauche, dont la planche 35 ne rend pas assez fortement l'énergique mouvement en arrière. C'est surtout en voyant l'épaule par derrière qu'on observe l'extraordinaire vigueur de ce mouvement, qui se marque encore dans la pression de la tête sur le bras. L'éclairage de la photographie a fait aussi disparaître quelques menus détails, par exemple le contour du côté gauche de la poitrine, très-fortement marqué dans l'original, tandis que sur notre planche il se perd dans l'ombre en approchant du bras. D'une autre part, quelques indications anatomiques sont venues, à la photographie, plus accusées que dans le bronze lui-même. Mais ce sont là de légers défauts, inévitables dans l'état actuel d'un procédé qui est de beaucoup le meilleur et le plus fidèle pour la reproduction des monuments antiques.

l'œuvre de Myron lui-même, sont du moins celle d'un artiste entièrement soumis à son influence, tous les caractères de l'art de Myron se reconnaissant dans ces sculptures. Elles révèlent un maître qui s'est attaché surtout aux formes nues, à la variété de l'action et à la vivacité de son expression, aux motifs simples et naturels, au rendu exact des détails du corps, mettant chaque muscle exactement à sa place, enfin à l'exactitude non moins grande des formes animales. Mais avec ces qualités éminentes contraste le caractère essentiellement archaïque de celles des têtes qui sont conservées, les faces manquant absolument de *sensus animi*, tandis que les corps sont remplis d'*anima*. Les cheveux et les barbes ne sont pas moins archaïques.

Je n'oserais pas dire que M. Julius ne va pas un peu loin en croyant reconnaître si nettement ces défauts archaïques, mais pour tout le reste son jugement sur les sculptures du Théseion me paraît parfaitement exact, ainsi que le rapport qu'il établit entre ces sculptures et les définitions que les textes littéraires donnent de l'art de Myron. Mais une comparaison même sommaire du bronze de Patras avec les sculptures du temple de Thésée montre qu'il n'y a rien de commun entre l'un et les autres. M. Julius retrouve dans la statue du Latran les caractères de la sculpture de Myron. Les gravures qu'on en a publiées ne me font pas la même impression ; mais elles peuvent être inexactes.

La hauteur du bronze de Patras est de 0 m. 863. Il a été acquis par le Musée Britannique en 1876.

A. S. MURRAY.

J'ajoute un post-scriptum à l'intéressant article de M. A. S. Murray, pour signaler un buste provenant d'une nouvelle réplique en marbre du Satyre ou Marsyas de Myron, que je viens de voir à Rome dans la collection de M. le baron G. Baracco, député au Parlement italien. Ce buste est d'une exécution bien supérieure à celle de la statue du Musée de Latran, et il offre l'intérêt tout particulier d'une ressemblance singulièrement étroite avec le bronze de Patras, dans le rendu des cheveux et de la barbe, ainsi que dans l'expression du visage. M. Helbig, dont l'amicale confraternité avait appelé mon attention sur ce précieux morceau, vient de le faire mouler pour le Musée de Berlin. On devra désormais en tenir compte comme d'un des éléments importants de la question si ingénieusement traitée par le savant conservateur-adjoint du Musée Britannique.

La collection de M. Baracco est peu nombreuse, mais parfaitement choisie, et renferme un certain nombre de marbres grecs d'une haute valeur. J'y ai noté une statuette en rouge antique, découverte dans la Sabine, qui représente une *Hydrophore du culte dionysiaque*, imitée d'un original du v^{e} siècle avant l'ère chrétienne. Elle offre le second exemple que je connaisse de l'emploi de la nébride pour en faire une coiffure, comme dans la tête de bronze de la planche 13 de cette année de la *Gazette archéologique*. La vierge hydrophore a disposé la peau de faon symbolique de manière à en couvrir sa tête et à en former en même temps le coussinet sur lequel repose son vase.

Dans la même collection se remarque un choix restreint, mais très-intelligemment fait, de vases peints. Un des plus intéressants est un lécythos à figures rouges, d'un travail des plus fins, qui provient de la nécropole de Crotone, ville que M. le baron Baracco représente à la Chambre des députés. On y voit une femme assise, tenant un miroir. Le style est exactement celui du vase de la *Trahison d'Ériphyle* (1), que M. le baron de Witte, en le publiant, proposait dubitativement de rapporter à une fabrique tarentine. C'est aussi celui des deux ou trois vases moins fins que j'ai pu examiner tout récemment entre les mains de particuliers à Crotone. Voici donc une fabrique céramographique nouvelle dont la patrie commence à se déterminer. Pourtant, avec le petit nombre de faits qu'il m'a été donné d'ob-

(1) *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XXXV (1863), pl. H. Ce charmant vase, actuellement au Musée du Louvre, a fait partie de la collection Paravey, vendue au mois de février 1879. Voy. J. de Witte, *Catal. Paravey*, n° 56.

server, je n'oserais encore affirmer qu'elle ait été restreinte à Crotone et qu'elle ne se soit pas étendue à d'autres localités de la Grande-Grèce. Il y a quelques fragments analogues parmi les tessons extraits des fouilles exécutées l'hiver dernier dans un des tumulus de Thurium (1) et actuellement conservés au municipe de Corigliano Calabro.

Dans le dernier numéro de l'*Archæologische Zeitung*, qui m'arrive pendant que ceci est sous presse, M. C. von Pulszky a publié (2) un intéressant article sur le Satyre de bronze de Patras. Ses conclusions sont exactement d'accord avec celles de M. A.-S. Murray.

François LENORMANT.

SUR LA SIGNIFICATION DES SUJETS

DE QUELQUES CYLINDRES BABYLONIENS ET ASSYRIENS

I. — Dans mon livre sur *La magie chez les Chaldéens* (3), j'ai émis l'opinion que les représentations de dieux combattant contre des monstres de formes variées, si fréquentes parmi les gravures des cylindres de pierre dure qui servaient de cachets aux Babyloniens et aux Assyriens, pouvaient bien être quelquefois rattachées à des épisodes précis du cycle des épopées mythologiques du bassin de l'Euphrate et du Tigre, mais que le plus souvent il fallait y voir seulement la lutte perpétuelle des dieux guerriers et lumineux contre les démons malfaisants de l'abîme, décrits dans les livres magiques de la Chaldée comme des êtres à la figure monstrueuse. J'ajoutais que l'emploi de ces sujets sur les sceaux des particuliers n'impliquait ni profonds mystères religieux, ni, suivant la théorie fantastique de Lajard, grades d'initiations mithriaques ou autres; qu'il avait eu exclusivement une intention talismanique; qu'on attribuait à la représentation de la victoire des dieux lumineux et célestes sur les démons une vertu protectrice, qui faisait des cylindres où on la gravait de véritables amulettes, mettant à l'abri des entreprises diaboliques ceux qui portaient ces cylindres, ainsi que les secrets et les trésors que l'on scellait de leur empreinte.

Cette théorie reçoit maintenant une confirmation décisive d'un monument que

(1) Sur ces fouilles, voyez *Notizie degli scavi di antichità comunicate alla R. Accademia dei Lincei*, 1879, p. 49-52, 77-82, 122-123, 156-159.

(2) *Archæol. Zeit.*, 1879, p. 91-93, pl. 8 et 9.

(3) P. 51 et suiv. de l'édition française de 1874, p. 57 et suiv. de l'édition allemande de 1878.

j'avais laissé de côté et sur lequel l'attention vient d'être rappelée par des travaux récents.

M. Ménant (1) et M. Eberhard Schrader (2) viennent, en même temps l'un et l'autre, d'étudier mieux qu'on ne l'avait fait avant eux un cylindre de jaspe rose, déjà plusieurs fois publié (3), qui fait partie du Cabinet royal de La Haye, et dont nous reproduisons la figure. Ce cylindre, comme l'indique l'inscription qu'il porte,

était le sceau d'un prince Minnéen de l'Arménie, Ourçana, roi de Mouçaçir, sur les bords du lac de Vân. Ourçana est mentionné dans les termes suivants par Sargon (Scharrou-Kinou), roi d'Assyrie, dans la grande inscription du palais de Khorsabad connue sous le nom d'« inscription des Fastes » (4) :

« Ourçana de Mouçaçir s'était confié à Oursâ de l'Ararat (5) et avait répudié la soumission. J'accablai (m. à m. je cachai) la ville de Mouçaçir sous la masse de mon armée comme sous un vol de corbeaux ; et lui s'enfuit seul pour sauver sa vie. Je montai dans son pays. J'entrai en dominateur dans la ville de Mouçaçir ; et sa femme, ses fils, ses filles, les meubles, les provisions et les trésors de son palais dans leur totalité, avec 20,100 hommes et leurs enfants, 'Haldia et Bagamazda, ses dieux, avec leurs richesses nombreuses, je comptai tout cela comme butin.

« Oursâ, roi de l'Ararat, apprit l'écrasement de la ville de Mouçaçir et l'enlèvement de son dieu 'Haldia ; alors de ses propres mains il trancha sa vie avec le glaive de fer de sa ceinture (6). »

(1) *Les cylindres orientaux du Cabinet royal des médailles à la Haye*, nº 145, p. 59 et suiv.

(2) *Monatsbericht der Königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, 1879, p. 289 et suiv., pl. y annexée, nº 3.

(3) Dorow, *Die Assyrische Keilschrift*, pl. I ; Cullimore, *Oriental cylinders*, pl. XXIX, nº 140 ; Lajard, *Culte de Mithra*, pl. LXI, nº 9.

(4) L. 72-77.

(5) Oursâ ou Oursaha est le roi que les listes de Moïse de Khorène appellent Hratcheah : voy. mon *Manuel d'histoire ancienne de l'Orient*, 3e édit., t. II, p. 367 et mes *Lettres assyriologiques*, t. II, p. 162.

(6) *Urçana Muçaçirai sa ana Urs'â Urartai ittaklu va imisu ardutu. ina gibis ummaniya*

Le récit de ces événements dans l'inscription plus détaillée, dite « des Annales » (1), est malheureusement très-mutilé. Nous y apprenons du moins qu'ils se produisirent dans la 8e année du règne de Sargon, 714 av. J.-C. Les faits de la prise et du sac de Mouçaçir, l'Arsissa des géographes classiques (2), sont représentés dans une série d'intéressants bas-reliefs de la salle XIII du palais de Khorsabad (3). On y voit d'abord un temple, celui du dieu 'Haldia, appelé Khaldis dans les inscriptions cunéiformes indigènes de l'Arménie (4). Ce temple, que pillent les soldats assyriens, est situé entre deux citadelles flanquées de hautes tours, dont l'une s'élève sur un rocher escarpé. Au-dessus, pour préciser le lieu de la scène, on a écrit le nom de « la ville de Mouçaçir ». En continuant vers la gauche, deux eunuques du roi d'Assyrie pèsent des objets en métal précieux du butin dans une balance à fléau, tandis que trois soldats brisent à coups de hache la statue du dieu tirée de son temple. Viennent ensuite des soldats qui emportent des meubles pris dans le pillage, et d'autres qui conduisent des captifs. Le temple du dieu Khaldis, vu de face, est porté sur un soubassement de forme carrée, et surmonté d'un fronton que couronne un acrotère dont le galbe rappelle celui du cyprès pyramidal. Une porte surmontée d'un petit fronton s'ouvre au milieu de la façade, décorée de quatre pilastres carrés. Des boucliers votifs très-bombés, de forme circulaire et ornés au centre d'un muffle de lion, y sont suspendus; les soldats assyriens qui pillent l'édifice, enlèvent des boucliers semblables, des autels à parfums portés sur un seul pied rond, et des trépieds. De chaque côté de la porte se dresse un mât décoratif, terminé au sommet en forme de cyprès pyramidal. Auprès de l'entrée, à droite, est placé un groupe, évidemment de ronde bosse, représentant la vache qui allaite son veau, cet emblème si capital dans la symbolique de toutes les religions de l'Asie antérieure (5). En avant du temple et au pied de son soubassement, on voit deux bassins à eau lustrale, véritables « mers d'airain » à fond arrondi, portés sur des trépieds en jambes de taureaux. Tout dans cet édifice et dans son mobilier sacré porte le cachet de l'art assyrien.

Muçaçiru aribis aktumma u sû ana suzub napistisu edinnussu ipparsid va mâtisu eli. ana Muçaçiri sitlutis eruvva assats'u marisu marâtisu SA·SU SA·ĠA niçirti ekallisu mala basû itti XXMC nisi adi marsitisunu 'Haldia Bagamazduv ilânisu adi makarisunu ma'dti sallatis amnu.

Urs'â sar Urarṭi 'hipê Muçaçiri salal 'Haldia ilisu isme va ina qâtâ ramanisu ina paṭar parzilli sibbisu napastasu yuqatti.

(1) Palais de Khorsabad, salle II, plaques 13 et 14, Botta, *Inscriptions*, pl. 77 et 78 ; salle V, plaques 17 et 18, Botta, *Inscriptions*, pl. 119 et 120 ; Oppert, *Les inscriptions de Dour-Sarkayan*, p. 33.

(2) Ptolem., V, 13, 13.

(3) Botta, *Monument de Ninive*, pl. 140 et 141.

(4) Fr. Lenormant, *Lettres assyriologiques*, t. I, p. 130. — La lecture *Anaidis*, proposée par M. Mordtmann (*Zeitschr. der deutsch. Morgenl. Gesellsch.*, t. XXVI, p. 470), est absolument inadmissible.

(5) Adr. de Longpérier, *Bulletin archéologique de l'Athenæum français*, 1855, p. 24.

Le cylindre du Cabinet de La Haye, bien qu'ayant servi de sceau au roi de Mouçaçir, paraît de travail incontestablement assyrien. Il y a plus, l'inscription qui s'y voit gravée n'est pas, comme le dit M. Ménant (1), « conçue dans l'ancien idiome de l'Arménie, dont on trouve des spécimens dans les inscriptions de Vân. » Elle est en pur assyrien sémitique, et M. Schrader l'a parfaitement bien lue. Le fait n'est pas, du reste, aussi étrange et aussi insolite qu'on pourrait le croire au premier abord. La plus ancienne inscription cunéiforme indigène que l'on connaisse dans le pays de Vân, le n° 1 des copies de Schultz (2), gravé par ordre du roi Anahid-douris (3), fils de Loutibri, vers la fin du IXe siècle avant notre ère (4), est rédigée en assyrien, du moins dans toutes les parties qu'on peut en lire (5). Le prince dont elle émane, désirant former son peuple à l'art de l'écriture et sans doute à toutes les connaissances de la civilisation chaldéo-assyrienne, avait donc fait venir dans ses Etats des scribes assyriens, qui rédigeaient ses inscriptions officielles dans leur propre idiome, devenu ainsi momentanément pour l'Arménie une langue savante et littéraire, quelque chose comme le latin dans l'Europe moderne. Mais cet état provisoire ne dura pas longtemps ; bientôt le système graphique importé de l'Assyrie fut appliqué à écrire la langue propre aux indigènes d'alors, cet idiome, fondamentalement différent de l'arménien, auquel j'ai proposé d'appliquer le nom d'*alarodien,* justifié par l'autorité d'Hérodote (6). Nous avons une inscription du fils d'Anahid-douris, nommé Isbouinis ; c'est le n° 36 de Schultz ; elle est déjà dans l'idiome du pays, comme toutes celles d'époque postérieure. Ourçana est d'un siècle environ postérieur au premier Anahid-douris connu, dont nous venons de parler. De son temps, dans tout le pays de Vân, les inscriptions monumentales se rédigeaient en langue alarodienne. Mais il est probable que c'est en Assyrie même, faute de graveurs assez habiles dans son royaume, qu'il avait dû faire graver son sceau-talisman, alors qu'il entretenait avec la monarchie assyrienne des relations d'amitié et de vasselage, avant de s'associer aux entreprises hostiles d'Oursâ, roi de l'Ararat.

(1) *Les cylindres du Cabinet de La Haye*, p. 61.

(2) Les copies des inscriptions de Vân par Schultz sont publiées dans le *Journal asiatique*, 3e série, t. IX, pl. I-VI.

(3) C'est ainsi qu'il faut certainement lire ce nom, porté par plusieurs autres princes postérieurs, et non *Belidduris*, comme j'ai proposé en 1871, ou *Bagriduris*, comme fait M. Mordtmann (*Zeitschr. d. deutsch. Morgenl. Gesellsch.*, t. XXVI, p. 485). Le premier élément en est, en effet, représenté par l'orthographe idéographique bien connue de l'appellation de la déesse babylonienne Anat, source de l'Anâhita de l'Irân, l'Anahid de l'Arménie.

(4) Voy. mes *Lettres assyriolog*, t. I, p. 141 et s.

(5) C'est aussi le cas d'une autre inscription du même prince, dont le Musée Britannique possède une copie, encore inédite, de M. Layard, qui en parle dans son livre des *Discoveries in the ruins of Nineveh and Babylon*, p. 395.

(6) III, 94 ; VII, 79 ; voy. sir Henry Rawlinson, *On the Alarodians of Herodotus,* dans le tome IV de l'Hérodote anglais de son frère George Rawlinson, p. 250-254.

Je dis son sceau-talisman, car cette double destination de l'objet est formellement exprimée dans l'inscription qu'on y lit. Cette inscription, en sept lignes horizontales, est gravée dans le sens direct de l'écriture, de telle façon qu'elle vient renversée à l'empreinte ; aussi notre cliché représente-t-il le développement du cylindre lui-même et non son impression, telle que la donne la photographie publiée par M. Schrader. L'inscription est ainsi conçue :

kunuk Urçana	Sceau d'Ourçana,
sar Muçaçir	roi de Mouçaçir
Urabti (1).	[et] de Ourabti.
aban lamas's'i	Pierre du Lamas
sa kima çiri	qui comme un serpent
ina sade limnuti	sur les montagnes mauvaises
pâsu pitû.	ouvre sa gueule (2).

Parmi la nombreuse hiérarchie de génies, d'esprits, d'êtres surnaturels de toute espèce que le système religieux des Assyro-Babyloniens admettait à un rang inférieur aux dieux proprement dits, les deux classes supérieures étaient celles des puissants génies auxquels on donnait en assyrien sémitique les noms de *sedi* (le שד qui pour les Hébreux devient la désignation des démons) et de *lamas's'i* (cf. le talmudique לםם. « colosse »), en accadien *alad* et *lamma* (3). Quelques textes magiques mentionnent des Sched mauvais et hostiles, opposés aux Sched bons et protecteurs (4); les Lamas, au contraire, figurent toujours comme des êtres surnaturels du bon principe. Le Sched propice et le Lamas propice sont à chaque instant nommés ensemble, comme les protecteurs des hommes et les adversaires des démons. « Que le démon mauvais sorte, dit une formule magique (5), et qu'il aille se fixer ailleurs ! Que le Sched propice, le Lamas propice s'établissent dans son corps (du malade) ! » Nous voyons même, dans un hymne bilingue, accadien-assyrien, dire au dieu protecteur et médiateur Silig-moulou-khi = Maroudouk :

(1) Ce nom de ville est le seul mot douteux de l'inscription ; les deux derniers caractères, où je crois devoir distinguer *rab-ti*, ne sont pas certains.

(2) J'adopte ici l'excellente lecture de M. Schrader, mais non la façon dont il coupe les phrases. Il m'est impossible d'accepter l'idée de l'éminent assyriologue berlinois, que l'inscription est tout à coup interrompue par une mention de la matière de l'objet (*aban lamas's'i*), sans lien avec ce qui précède ni ce qui suit. Pour moi, la phrase *sa kima çiri*, etc, se rapporte au Lamas et non au roi Ourçana, et nous avons deux propositions consécutives qui définissent le cylindre comme sceau du prince et pierre talismanique du génie. Cette traduction me paraît de beaucoup la plus naturelle, je dirai même la seule vraisemblable.

(3) Syllabaire A, nos 175 et 176.

(4) Entre autres, *Cuneiform inscriptions of Western Asia*, t. II, pl. 17, l. 4, a-b.

(5) *Cuneif. inscr. of West. Asia*, t. II, pl. 18, l. 42-45, a-b : *utukku limnu liçi va ina a'hati lizziz. — sedi dumqi lamas's'i dumqi — ina zumrisu lû kayan.*

« Tu es le Lamas propice; tu es le vivificateur; tu es le sauveur, le miséricordieux entre les dieux, le miséricordieux qui relève les morts à la vie (1). »

Le Lamas dont il est question dans notre inscription est bien décrit dans son rôle de combattant, d'adversaire des démons, des esprits du mauvais principe, quand on dit qu' « il ouvre sa gueule comme un serpent sur les montagnes mauvaises, hostiles », *ina sade limnuti*, pour terrifier les êtres malfaisants qui les habitent. Et le cylindre est présenté par sa légende comme étant, en même temps que le sceau du roi, la pierre de ce Lamas, le talisman protecteur dont la vertu mystérieuse assure à celui qui le possède l'appui du génie bienfaisant dont on y a gravé l'image.

En même temps l'inscription nous assure que l'être divin, muni de quatre grandes ailes, qui y est figuré luttant contre deux autruches, qu'il a saisies de chaque main par le col et qu'il étrangle, est un « Lamas propice » dans un des actes de son combat contre les démons des « montagnes mauvaises ».

Ce n'est pas la première fois que, dans les scènes de lutte retracées sur les cylindres, les adversaires des dieux lumineux ou des génies propices sont des oiseaux. Voici, par exemple, le dessin gravé sur un de ces monuments, en agate rose, qui, après avoir fait partie de la collection Palin, est actuellement conservé au Cabinet des médailles de notre Bibliothèque Nationale (2). On y voit un personnage barbu, sans ailes, qui terrasse et étouffe trois énormes oiseaux de proie, dont la figure se rapproche beaucoup de celle de l'aigle. Ici je n'hésite pas à reconnaître le mythe raconté dans la tablette K 3454 du Musée Britannique, laquelle ne nous est malheureusement parvenue que dans un état de déplorable mutilation (3). Dans ce mythe, développé sous une forme épique, on raconte l'outrage fait aux dieux célestes par l'oiseau divin Zoû, appelé dans d'autres documents « l'oiseau des tempêtes ». Ce Zoû est un gigantesque rapace, un oiseau fabuleux, qui joue dans les légendes chaldéo-assyriennes un rôle tout à fait analogue à celui du *rôkh* dans les Mille et une Nuits et les autres contes arabes. Une nuit, pendant le sommeil du dieu Bel, il lui a dérobé « la tiare de sa majesté, le vêtement de sa divinité, les tables des destinées et les secrets » auxquels est attachée sa puissance, en particulier l'autorité souveraine sur les Esprits du ciel et de la terre. Les dieux se rassemblent à cette nouvelle, et Anou, leur père à tous, dit : « Quiconque le voudra, qu'il tue l'oiseau Zoû, et son nom sera fameux dans toutes

(1) *Cuneif. inscr. of West. Asia*, t. IV, pl. 29, 1, verso, l. 3-11 : *atta va lamas's'u damqu — atta va muballit — atta va musallim — riminû ina ilâni — riminû sa mita bulluta irammu.*

(2) Lajard, *Culte de Mithra*, pl. LXI, n° 7.

(3) Les fragments subsistants sont traduits dans G. Smith, *Chaldean account of Genesis*, p. 114-119. Voy. aussi Sayce, *Babylonian literature*, p. 40.

les contrées ! » S'adressant ensuite en particulier à Ramman, le dieu de la foudre, Anou lui commande d'aller chercher Zoû dans la retraite où il s'est caché avec les insignes enlevés à Bel, et là de le tuer avec sa famille ; en récompense de cet exploit, il lui promet qu'il recevra des honneurs magnifiques de tous les autres dieux. Mais Ramman refuse de se charger de l'entreprise, et Nébo, après lui, fait de même, quand l'ordre d'aller tuer Zoû lui est également adressé. Ici s'arrête la partie du texte qui a été conservée avec une certaine continuité. Nous n'avons plus le nom du dieu qui se décide à tenter l'aventure et qui l'accomplit, vengeant les immortels par le trépas de l'oiseau Zoû et de sa famille. Mais il y a de grandes probabilités que ce dieu était Maroudouk, le fils aîné de Êa, le Dieu auquel, en pareil cas, on s'adresse toujours en dernier ressort, et qui finit par triompher des puissances mauvaises là où les autres ont échoué.

Que le terrible « oiseau des tempêtes », cet animal fantastique en qui l'imagination se complaisait à exagérer la puissance des grands rapaces, tels que l'aigle et le vautour, ait eu un rôle mythologique comme adversaire des dieux, rien de plus naturel. Mais on a quelque lieu d'être surpris que l'on ait aussi compté parmi les animaux hostiles, les représentations du principe mauvais, ceux dont les démons revêtent la forme, l'autruche, qui, malgré sa taille supérieure à celle des autres oiseaux, sa force, son caractère facile à irriter, est en somme un animal très-pacifique (1). Pourtant la représentation du cylindre d'Ourçana n'est pas unique en son genre. Je place ici le sujet gravé sur un autre cylindre de travail assyrien, en chalcédoine saphirine, qui fait partie des collections du Cabinet des médailles (2), et qui offre la plus étroite analogie de style et de fabrique avec celui

du roi de Mouçaçir. Nous y voyons, dans la présence d'un adorateur en contemplation, le même Lamas à forme humaine, muni de quatre grandes ailes, combat-

(1) L'abondance des autruches dans les plaines des bords de l'Euphrate, aux temps antiques, est attestée par Xénophon : *Anabas.*, I, 5, 3. Sur les représentations de cet oiseau dans les monuments assyriens, voy. G. Rawlinson, *The five great monarchies of the ancient eastern world*, 2e édit., t. I, p. 228.

(2) Lajard, *Culte de Mithra*, pl. LXI, no 8.

tant une autruche, qu'il a saisie par le col et dont il s'apprête à trancher la tête avec la harpé recourbée qu'il tient dans sa main droite.

Mais il faut se souvenir ici de la façon dont les prophètes d'Israël, se faisant l'écho des croyances de l'imagination populaire, associent l'autruche (1) aux bêtes malfaisantes et aux démons qui habitent les ruines. Isaïe dit, dans sa prophétie contre Edom (2) :

« Les épines et les chardons croîtront sur ses palais,
les ronces et les chardons dans ses forteresses.
Ce sera la demeure des chacals,
le repaire des autruches.
Les chats du désert y rencontreront les chiens sauvages,
et le Sé'îr (3) y appellera son compagnon ;
là Lilith (4) aura sa demeure
et trouvera son lieu de repos. »

Et quand le même prophète décrit la désolation que présenteront les ruines de Babylone détruite (5) :

« Les chats sauvages y prendront leur gîte,
les hyènes rempliront ses maisons,
les autruches en feront leur demeure,
et les Sé'îrim y sauteront. »

François LENORMANT.

STATUE DE FEMME DÉCOUVERTE A DJIMILAH (CUICULUM)

(PLANCHE 32.)

Les ruines de Cuiculum (aujourd'hui Djimilah) sont situées à l'ouest de Constantine, sur l'ancienne route de Sétif. Cuiculum, qui porte dans la Table de Peutinger le titre de colonie (6), était une des stations de la voie romaine de Cirta

(1) L'autruche est appelée en hébreu יען, l'oiseau « vorace, glouton ». En araméen elle est נעמא, comme en arabe, appellation qui semble la caractériser comme un animal paisible.

(2) XXXIV, 13 et 14.

(3) Sur les Sé'îrim, véritables Satyres de la mythologie phénicienne, voy. Bochart, *Hierozoicon*, l. VI, c. 7 ; t. II, p. 828 et s., édit. de Londres, 1663 ; Gesenius, *Commentar über den Jesaia*, t. I, p. 465 et s., et p. 915 ; Wolf Baudissin, *Studien zur semitischen Religionsgeschichte*, t. I, p. 136-139 ; C. W. Mansell, *Gazette archéologique*, 1877, p. 74 et s.

(4) Sur la Lilith, sorte de lamie ou d'empuse, et en même temps démon femelle des pollutions nocturnes, voy. Buxtorf, *Lexic. rabbin.*, p. 1140 ; Eisenmenger, *Entdecktes Judenthum*, t. II, p. 413 et s. ; Gesenius, *Commentar über den Jesaia*, t. I, p. 916-920 ; A. Levy, *Zeitschr. d. deutsch. Morgenl. Gesellschaft*, t. IX, p. 484 et s. ; Fr. Lenormant, *Die Magie und Wahrsagekunst der Chaldäer*, p. 40.

(5) XIII, 21.

(6) Edit. Ern. Desjardins, segment I.

à Sitifis (1). Shaw visita cette localité au commencement du siècle dernier ; il y signale l'arc de triomphe et l'amphithéâtre (2). Peyssonnel y passa vers la même époque, mais ne s'y arrêta point (3). Il était réservé à deux membres de la Commission instituée pour l'exploration scientifique de l'Algérie, le chef d'escadron d'artillerie Delamare et l'architecte Ravoisié, de faire connaître plus complètement cette ville antique. Delamare a publié un excellent plan de l'ensemble des ruines, un plan du théâtre et de la basilique, des dessins de l'arc de triomphe et de plusieurs petits monuments (4). Parmi ces derniers il convient de signaler deux intéressants fragments de sarcophages chrétiens (5) et plusieurs bas-reliefs consacrés à Saturne (6), dont le culte a laissé tant de traces dans toute cette partie de la Numidie. Ravoisié (7) s'est occupé avec plus de détails des grands monuments, le forum, l'arc de triomphe, les temples, le théâtre, la basilique, les grands tombeaux, etc., dont il a présenté d'intéressantes restitutions. Il nous a surtout donné un dessin en couleur d'une curieuse mosaïque ornée d'inscriptions dont l'explication a exercé la sagacité des plus illustres archéologues (8). Enfin M. Léon Renier dans son beau recueil des *Inscriptions romaines de l'Algérie* a consacré un chapitre spécial aux inscriptions de Cuiculum (9).

J'ai traversé deux fois ces ruines, en 1873 et en 1874, mais je n'y ai fait aucune fouille ; je n'y ai séjourné que trois heures en me rendant à Sétif et je n'ai relevé à la surface du sol que deux inscriptions inédites : l'une que j'ai publiée en 1875 (10), et l'autre que je crois devoir signaler ici. Elle se lit sur une pierre qui a été employée dans la construction du bordj et qui est malheureusement brisée à droite et à la partie inférieure :

L·TITINIO·C*lodiano*
ACOMMENTAR·PRA*ef. praet.*
PRAESIDIET PROC*uratori*
ALPIVMMARITIMARV*m.* . . .
DETII ·VNI ▮ PROCOS. . . . .

(1) *Itinerarium Antonini Augusti*, n° 29.

(2) *Voyages de M. Shaw dans plusieurs provinces de la Barbarie et du Levant*, t. I, p. 131.

(3) Peyssonnel et Desfontaines, *Voyages dans les régences de Tunis et d'Alger* publiés par Dureau de la Malle, t. I, p. 368.

(4) *Exploration scientifique de l'Algérie ; Archéologie* par Delamare, pl. 99 à 108.

(5) Morcelli (*Africa christiana*, v° *Cuiculitanus*), cite cinq évêques de cette ville, le premier en 255 et le dernier en 553.

(6) Quatre de ces monuments sont conservés au Louvre (Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre*, n°s 504, 509, 512 et 516).

(7) *Exploration scientifique de l'Algérie; Beaux-Arts, Architecture et Sculpture*, par A. Ravoisié, t. I, pl. 28 à 56 ; texte, ch. III, p. 45 et suiv.

(8) De Rossi, *Bulletin d'archéologie chrétienne*, 1878, p. 34 de la traduction française.

(9) *Inscr. de l'Algérie*, n°s 2523 à 2564.

(10) *Rapport sur une mission archéologique en Algérie*, n° 106.

A la première ligne les lettres NI, à la deuxième ligne ME, à la quatrième ligne TI, sont conjuguées. — Il ne reste à la cinquième ligne que la partie supérieure des caractères. Il semble qu'on reconnaît là un nom : *Petil[ius]* (?) *Unicus* (?), suivi du titre de proconsul ; ce nom devait être précédé, à la fin de la quatrième ligne, d'un mot exprimant, soit une relation de parenté entre L. Titinius Clodianus et ce personnage, soit une fonction remplie près de lui. L. Titinius Clodianus est déjà connu par un autre texte à Cuiculum, qui renferme le nom de sa femme Claudia Salvia et celui de son fils L. Titinius Maximus Clodianus (1).

Telles étaient les découvertes faites à Djimilah, lorsqu'en 1877 M. le lieutenant Dufour, des affaires indigènes, fut détaché au poste de Fedj-Mezala. Il résolut d'interroger de nouveau les ruines désolées de Cuiculum, situées dans l'étendue de son commandement, et il ne tarda pas à être récompensé de ses peines par d'importantes découvertes qui redoublèrent son ardeur. Je ne veux pas lui enlever l'honneur de publier lui-même le résultat détaillé de ses fouilles (2) : je rappellerai seulement qu'il a trouvé des inscriptions nouvelles et un grand nombre de petits monuments dont plusieurs ont été déjà signalés. Tel est le médaillon en terre-cuite, portant en relief une scène de la légende d'Hercule, *la délivrance d'Hésione*, fille de Laomédon; telle est la lampe antique avec la représentation jusqu'ici unique de *Saturne assis sur un lion* (3).

La belle statue de femme qui est reproduite sur la planche 32 a été déterrée dans une construction rectangulaire, située au sud-ouest de l'arc de triomphe et à quelques mètres de la rivière qui traverse les ruines. Cette construction se composait de six chambres disposées à angle droit autour d'une cour carrée de huit mètres de côté; la statue reposait sur une mosaïque. Transportée d'abord au bordj de Fedj-Mezala par les soins de son heureux inventeur, elle a été depuis placée à Constantine, au palais de la division. Elle est en marbre blanc, haute de deux mètres, et parfaitement intacte, depuis la base du piédestal qui la supporte, jusqu'au sommet de la tête.

Elle présente cependant une particularité qui fait supposer qu'elle aurait subi une restauration dans l'antiquité (4) : au moment de la découverte il manquait sur la

(1) L. Renier, *Inscr. de l'Algérie*, nº 2535.

(2) M. Dufour ne s'est pas contenté de ses recherches à Djimilah, il a fait encore d'autres découvertes, notamment au Bordj-Bou-Akkas, près du lieu de sa résidence. C'est là qu'il a ouvert un tumulus à l'intérieur duquel se trouvait un squelette entier, les bras croisés sur la poitrine, les jambes allongées. Il a recueilli dans cette fouille un morceau de verre avec couche d'émail bleu, une longue épingle à cheveux en os, une coquille non perforée. — Les gens du pays affirment que des pierres énormes surmontaient autrefois ce petit tertre. Ce serait le scheick Bou-Akkas qui les aurait fait briser et employer ensuite à la construction de son bordj.

(3) *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1878, p. 159.

(4) Au sujet de ces coupures antiques reconnues sur plusieurs monuments, voir *Gazette archéologique*, 1877, p. 101. — Un buste de Faustine mère,

tête une partie du diadème et des bandeaux ; la partie où devaient être appliqués ces deux morceaux avait été unie et percée de petits trous pour obtenir l'adhérence du ciment sur le marbre. Les deux morceaux ont été retrouvés intacts à deux mètres de la statue et replacés sans difficulté.

La plus ancienne inscription impériale découverte à Djimilah est de l'année 107, elle appartient au règne de Trajan ; la plus récente est de l'année 370, du temps de Valentinien, Valens et Gratien. Dans l'intervalle qui s'étend entre ces deux dates, c'est l'époque de Marc-Aurèle et de Vérus qui est représentée par le plus grand nombre de monuments. Sept inscriptions gravées entre les années 164 et 170, en l'honneur de ces deux princes, ont été retrouvées à Cuiculum (1) : quatre avaient été placées sur le forum aux frais de la colonie ; trois avaient été élevées par des particuliers à l'occasion des charges municipales obtenues par eux. Ces dernières constatent l'érection de plusieurs statues dues à des libéralités privées. C'est, je crois, à cette même époque, au temps des Antonins, qu'il faut faire remonter la statue découverte par M. Dufour.

Cette figure porte la même coiffure que Faustine mère sur les grands bronzes à la légende DIVAE FAVSTINAE (2), bandeaux de cheveux ondulés surmontés d'un petit diadème de deux nattes ramenées en rond sur le sommet de la tête (3). C'est certainement un portrait offrant les traits d'une femme qui paraît d'un âge déjà mûr, mais M. Dufour m'écrit que la photographie la vieillit considérablement et que, d'après le marbre original, elle ne paraît pas âgée de plus de 30 à 35 ans. Or Faustine mère est morte à 36 ans (4). On sait quels honneurs Antonin fit rendre à la mémoire de son épouse, et nous avons la preuve que les habitants de l'Afrique s'étaient associés à ces hommages posthumes. Le Louvre possède, en effet, une statue de cette princesse découverte au siècle dernier à Benghazi, dans la Cyrénaïque (5). Je suis très-porté à voir également dans le marbre de Djimilah une image de la femme d'Antonin ou tout au moins une de ses contemporaines. La pose, l'ajustement, l'attitude, tout autorise à penser qu'on a sous les yeux la

qui est conservé au Louvre, présente la même particularité à la partie supérieure de la tête : le sommet de la chevelure forme une calotte appliquée, qui ne fait pas partie du même bloc de marbre, mais qui a été certainement posée par l'artiste auteur de la statue. Aussi, n'ayant pas vu la statue de Djimilah, je ne puis affirmer qu'il s'agit d'une restauration. C'est peut-être, comme sur le buste du Louvre, l'œuvre du sculpteur lui-même.

(1) L. Renier, *Inscr. de l'Algérie*, n^os^ 2526 à 2530, 2532 ; Héron de Villefosse, *Rapport sur une mission en Algérie*, n° 106.

(2) Cohen, *Descript. histor. des médailles imp.*, t. II, pl. XIV, n^os^ 23, 129, 226.

(3) Visconti, *Iconographie romaine*, pl. XL, n° 4.

(4) En l'année 141.

(5) Comte de Clarac, *Cat. des antiques*, n° 118 ; *Musée de sculpture antique et moderne*, t. V, pl. 311, n° 2482. Cette statue avait été précédemment dénommée Julia Domna et Crispine ; c'est mon collègue et ami, M. Charles Ravaisson-Mollien, attaché au département des Antiques, qui a reconnu, avec juste raison, qu'elle représentait Faustine mère.

représentation d'une femme divinisée appartenant à une grande famille romaine (1).

Cette sculpture est d'un bon style et dépasse, au point de vue artistique, tout ce qu'on trouve ordinairement en Numidie. De toutes les ruines qui couvrent le sol des possessions françaises en Afrique, celles de Cherchell avaient seules fourni jusqu'ici des œuvres d'un mérite réel. La statue de Djimilah peut soutenir la comparaison avec les meilleures figures sorties du sol de l'antique Cæsarea. Elle est toutefois d'une époque moins ancienne que le plus grand nombre des marbres de Cherchell (2).

M. Dufour a mis au jour une partie d'une seconde statue et un fragment peu considérable d'un cheval en bronze ayant peut-être appartenu à une statue équestre. Il a découvert, en outre, sur un point des ruines que rien ne signalait spécialement à son attention, l'atelier d'un fabricant de petits instruments en ivoire et en os. Il y en avait une telle quantité qu'on aurait pu en charger plusieurs mulets. Cette trouvaille est fort importante, puisqu'elle fait connaître une industrie locale répandue par le commerce dans toute la contrée et qu'elle place sous nos yeux les spécimens les plus variés des différentes phases de cette fabrication, depuis le bloc d'ivoire à peine dégrossi jusqu'aux épingles les plus élégantes, destinées à embellir la coiffure des dames africaines.

Enfin, près d'un tombeau creusé dans le roc et placé à gauche, lorsqu'on se dirige de l'arc de triomphe vers le sud-ouest, en suivant la route de Sétif, le même officier est tombé, à cinq ou six mètres de profondeur, sur une augette en pierre calcaire, placée sur champ, de façon à former comme un petit édicule carré. Elle contenait différents objets mêlés à des cendres, entre autres deux perles en émail gris fauve, une coquille percée à sa base d'un trou régulier et, au centre, une petite

(1) Les statues de Benghazi et de Djimilah présentent une grande ressemblance. Elles ont toutes deux une pose et une attitude qui se retrouvent fréquemment dans les statues de femmes de l'époque romaine. Malheureusement un grand nombre de statues ainsi drapées sont parvenues jusqu'à nous sans leurs têtes; les restaurateurs en ont fait des *Polymnie* ou des *Pudicité* (cf. d'Escamps, *Description des marbres antiques du Musée Campana*, nº 27; Polymnie ? trouvée à Tusculum; — la tête est-elle antique ?). On a adopté cette manière de voir dans les musées : c'est ainsi qu'on a inscrit le nom de Polymnie au-dessous d'une statue privée de sa tête, drapée de la même façon, et qui a été rapportée de la Cyrénaïque par Vattier de Bourville. Je crois, pour mon compte, qu'il faut y voir, comme dans les marbres de Benghazi et de Djimilah, une femme divinisée. L'inscription tracée sur la base d'une des deux statues d'Aptéra (*Gazette archéologique*, 1876, p. 37, 92 et 150; pl. 12; 1877, p. 38), statue qui offre une pose absolument identique, vient à l'appui de mon hypothèse, puisque cette inscription apprend que la statue représente une Claudia mise au rang des dieux. M. F. Lenormant a eu l'obligeance de me donner un dessin du commandant Sériziat reproduisant une statue sans tête, trouvée à Cherchell, exécutée d'après un modèle analogue. Au sujet des *apothéoses privées chez les anciens*, voir la lettre de M. le baron de Witte, *Gazette archéologique*, 1878, p. 6, et la lettre de M. Edmond Le Blant, *ibid.*, p. 1.

(2) Cf. sur cette statue, *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1878, p. 173; *Recueil des Notices et Mémoires de la Société archéologique de Constantine*, t. XIX, 1878, p. 454, pl. XVII.

statuette en bronze représentant un nain drapé dans une espèce de sac à capuchon, de telle manière que sa figure seule est visible. C'est le petit personnage qui accompagne souvent Esculape et qu'on a pris l'habitude d'appeler *Télesphore*. Plusieurs savants pensent qu'il était plutôt la représentation d'*Agathodémon*, le bon Génie (1).

Ant. HÉRON de VILLEFOSSE.

FRAGMENTS D'ART JUDAIQUE

(Planche 36.)

La planche de fragments judaïques que nous publions aujourd'hui présente un très-grand intérêt au point de vue de l'ornementation que ces fragments nous offrent.

C'est d'abord un sarcophage antique provenant du célèbre monument connu sous le nom de Qbour-el-Molouk, ou Tombeaux des rois. Il a toujours été connu à Jérusalem comme ayant cette origine, et sur ce point la tradition n'a jamais varié. La cuve seule en a été conservée. Cette cuve servait et sert toujours de bassin à une charmante fontaine arabe, qui n'a d'une fontaine que le nom, car de temps immémorial elle ne coule plus et elle est très-probablement condamnée à rester éternellement à sec.

L'ornementation de ce précieux morceau antique consiste en rosaces de types différents, qui semblent empreintes du style assyrien.

(1) Aux divers renseignements que je viens de donner sur les antiquités de Cuiculum, il me parait bon d'ajouter la copie d'un fragment d'inscription grecque relevé dans un ancien recueil manuscrit d'inscriptions africaines qui m'a été communiqué par M. Fr. Lenormant, et qui provient des papiers de son père, à qui il avait été remis par Hase, dont le manuscrit porte quelques annotations autographes. Les copies doivent avoir été faites par un officier de l'armée d'Afrique.

CΛΛΛΟVC. . . .
CΑΦΡΙΚΑΝ. . . .
ΠΑΤΡΡΠΑ . . . .
ΙΟΝΝΝΗΜΗΔΙΙ. . .
ΗΟΝΙCΕVΛΟΡΙΑ. . .

La copie, comme on le voit, est fort incorrecte; il est bien difficile d'en tirer uelques mots raisonnables. La pierre était brisée à droite, d'après le dessin.

Il serait superflu de la décrire par le menu, car le dessin que nous en donnons vaut mieux que la plus minutieuse description.

Si nous rappelons que dans toute la nécropole de l'antique Jérusalem, dans la nécropole purement judaïque, veux-je dire, il n'y a qu'un seul sépulcre qui ait été disposé pour recevoir des sarcophages analogues, nous serons bien obligés d'admettre que la tradition locale est digne de confiance, car ce sépulcre exceptionnel est précisément le Tombeau des rois. Il est manifeste que l'élégance du sarcophage dont il s'agit a de tout temps attiré l'attention, et qu'à cela seulement est due sa conservation. Ayant à sa disposition des auges aussi élégantes, et toutes prêtes à entrer dans la décoration de fontaines monumentales, on n'a eu garde de mutiler et de détruire ce qu'on pouvait utiliser à si bon marché.

Pour moi donc il n'est pas douteux que le corps d'un roi de Juda a reposé dans ce précieux sarcophage.

Le fragment orné de grandes dentelures, que remplissent des rosaces ou des triples feuilles largement refouillées, a été retrouvé par moi dans un des aqueducs souterrains qui servaient à l'évacuation, vers le Cédron, des eaux à l'aide desquelles s'opérait le lavage des parvis sacrés, après l'accomplissement des sacrifices. Ce canal aqueduc, découvert par moi en 1863, et exploré de nouveau, depuis lors, par la Commission anglaise chargée de diriger des fouilles dans la Ville Sainte, est obstrué par des décombres de toute nature, provenant certainement de la destruction du second Temple par l'armée de Titus, en 70 de l'ère chrétienne. C'est au milieu de ces décombres que le bloc en question se trouve engagé; il y est toujours, et il est bien probable qu'il n'en sortira pas.

Les deux derniers fragments sont aujourd'hui encastrés au hasard dans le soubassement de la Qoubbet-es-Sakhrah, « le dôme de la roche, » que l'on nomme à tort la Mosquée d'Omar, et qui entoure la roche sur laquelle reposait probablement l'autel des holocaustes, placé en avant du Temple de Salomon.

Ces plaques sont en marbre blanc et ont fait partie, je pense, de la balustrade construite par Hérode et que les Gentils ne pouvaient

franchir, sous peine de mort, le parvis intérieur n'étant accessible qu'aux Juifs, à l'état de pureté. Il y a quelques années, M. Ch. Clermont-Ganneau a retrouvé dans une muraille, de construction relativement moderne, une des inscriptions grecques qui prévenaient les Gentils du sort qui leur était réservé, s'ils se permettaient de franchir cette enceinte sacrée (1). Qu'est devenue cette inscription dont la découverte a fait naguère tant de bruit dans le monde des archéologues? Je l'ignore. Enlevée par le Pacha gouverneur, elle est allée, Dieu sait où !

F. DE SAULCY.

La mosaïque de Lambèse, représentant *les Quatre Saisons*, publiée dans la planche 22 de cette année de la *Gazette archéologique*, a été signalée et décrite pour la première fois par M. L. Renier, dans un rapport qu'il adressait au ministre, le 17 décembre 1852, pendant sa seconde mission scientifique en Algérie (2). Elle a été trouvée, en 1851, dans le camp même de la IIIe légion Augusta, à une centaine de mètres au sud-ouest du prætorium. Elle formait le pavé d'une petite salle carrée qui contenait un autel, encore en place, cet autel a été depuis apporté à Paris; il est aujourd'hui conservé au Cabinet des antiques de la Bibliothèque Nationale et porte une inscription qui fait connaître la destination du lieu où il a été découvert :

DOMVI
DIVINAE
AVGG ▮
L·CAECILI
VSVRBA
NVS OPT
VALCVRO
PERIARM
POSVIT

(1) Ch. Clermont-Ganneau, *Revue archéologique*, nouv. sér., t. XXIII (1872), p. 214 et s., 290 et s., pl. x; *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1872, p. 170 et s.; Ant. Héron de Villefosse, *Notice des monuments provenant de la Palestine au Louvre*, n° 8.

(2) *Archives des Missions scientifiques*, 1re série, t. III, p. 315 et suiv.; la mosaïque est décrite p. 324. M. L. Renier possède un très-bon dessin de cette mosaïque, exécuté par un sous-officier de tirailleurs qui l'accompagnait pendant son exploration.

Domui divinae Aug[ustorum] (*trium*), L[ucius] Caecilius Urbanus, opt[io] val[etudinarii], cur[ator] operi[s] arm[arii], posuit (1).

A la troisième ligne, un troisième G a été effacé avec intention. Cette circonstance nous fait connaître l'âge exact du monument, qui a dû être élevé pendant le règne simultané de Septime-Sévère, Caracalla et Géta, c'est-à-dire entre les années 209 et 211 de notre ère. J'avais donc eu raison de fixer le IIIe siècle comme époque probable de l'exécution de cet ouvrage d'art.

Dans le même rapport, M. Léon Renier demandait au ministre de donner des ordres pour faire transporter en France cette intéressante mosaïque. Croyant sans doute que le désir exprimé par l'éminent épigraphiste n'était pas demeuré stérile, M. le docteur Wilmanns a annoncé que les mosaïques du sanctuaire de la *domus Augustorum* avaient été transportées à Paris. Je ne pense pas que ce savant regretté ait voulu désigner un autre monument (2).

En constatant que Bacchus et Apollon étaient ordinairement groupés avec les Saisons, je n'ai pas crû utile de rappeler que le premier n'était pas seulement le dieu du vin, mais qu'on le considérait aussi comme présidant à la production et à la végétation d'une manière générale. Il était le dieu de l'humidité chaude qui développe la vie à la surface de la terre; il remplissait le rôle du Soleil; on le confondait avec Apollon (3). C'est ce qui explique pourquoi les deux dieux étaient indifféremment placés dans le concert des Saisons. Sur un célèbre diptyque d'ivoire dont les feuillets servent de reliure à l'office de la Fête des Fous, conservé à la Bibliothèque de Sens (4), on voit d'un côté *Bacchus* dans un char triomphal, accompagné de son cortège, et de l'autre *Diane* dans une situation identique. Les deux chars semblent sortir des flots et s'élancer pour éclairer la Terre. Il est évident que l'artiste a voulu représenter *le Soleil* et *la Lune*, et qu'il faut voir dans ce monument une nouvelle preuve de la confusion de Bacchus et d'Apollon dans les pensées religieuses des anciens.

ANT. HÉRON DE VILLEFOSSE.

(1) L. Renier, *Premier rapport adressé à M. le Ministre de l'Instruction publique et des Cultes*, (17 décembre 1852), p. 10 du tirage à part; l'autel est gravé sur la planche qui accompagne le mémoire; *Inscr. de l'Algérie*, n° 74.

(2) *Die römische Lagerstadt Afrikas*, p. 13.

(3) Fr. Lenormant, article *Bacchus*, dans le *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* de Saglio, p. 615 et 618.

(4) Millin, *Monum. antiques inédits*, t. II, p. 336; *Voyage dans les départements du Midi de la France*, t. I, p. 60 et suiv.; *Atlas*, pl. II et III.

ERRATUM

P. 55, ligne 25. Vers le commencement du VIIe siècle, *lisez* : VIIIe siècle.

L'Éditeur-Gérant : A. LÉVY.

TABLE DES MONUMENTS PUBLIÉS DANS L'ANNÉE 1879

DE LA GAZETTE ARCHÉOLOGIQUE

ARCHITECTURE.

SCULPTURE.

BRONZES.

PLOMBS.

TABLE DES PLANCHES DE L'ANNÉE 1879

DE LA GAZETTE ARCHÉOLOGIQUE

TABLE DES VIGNETTES DE L'ANNÉE 1879

DE LA GAZETTE ARCHÉOLOGIQUE

TABLE DU TEXTE DE L'ANNÉE 1879

DE LA GAZETTE ARCHÉOLOGIQUE.

POITIERS. — TYPOGRAPHIE OUDIN FRÈRES

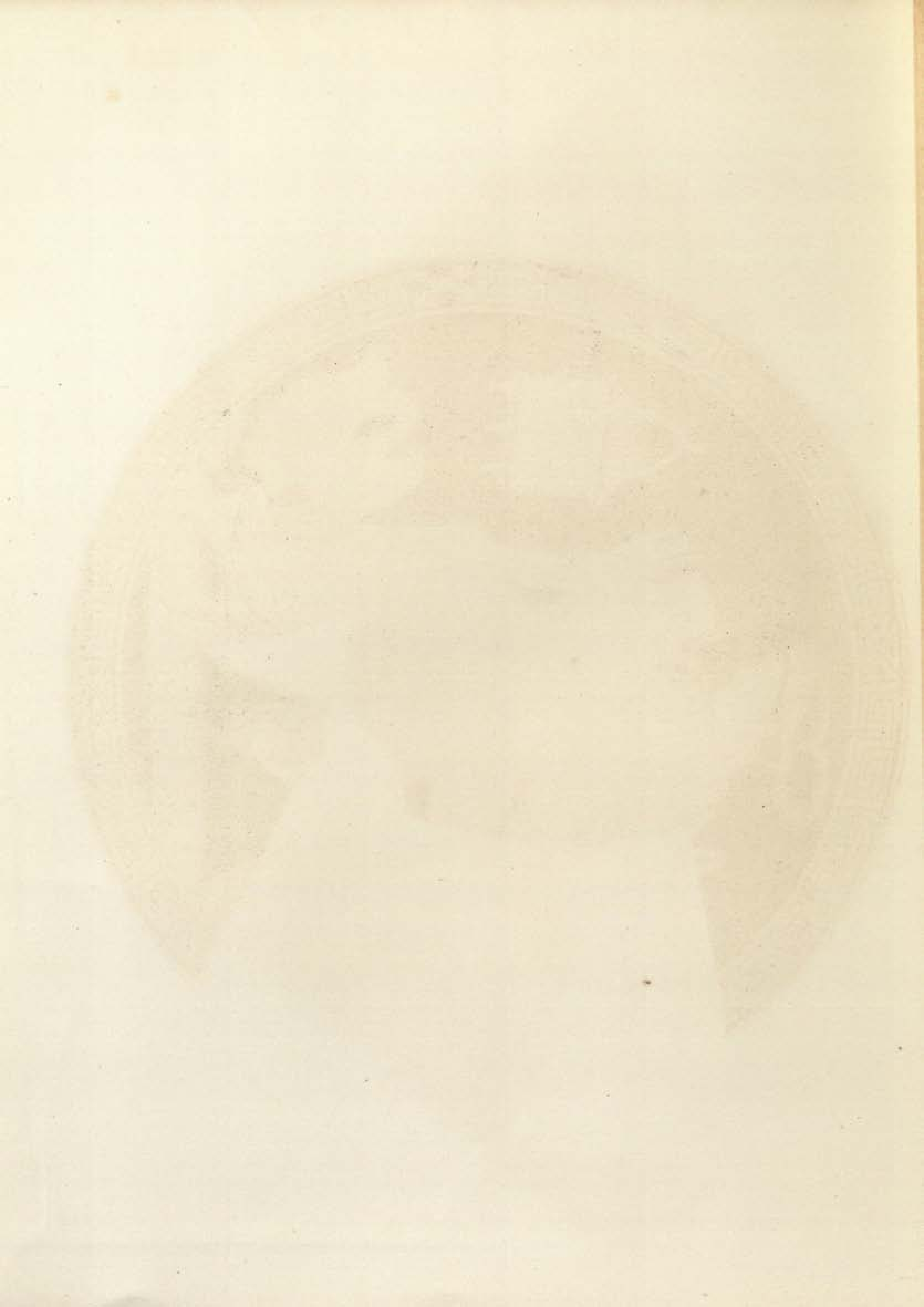
Heuvelin sc.

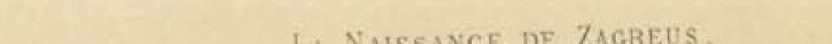
VASE D'ARGENT DÉCOUVERT EN SUISSE

Phototypie du Moniteur

15, quai Voltaire, Paris

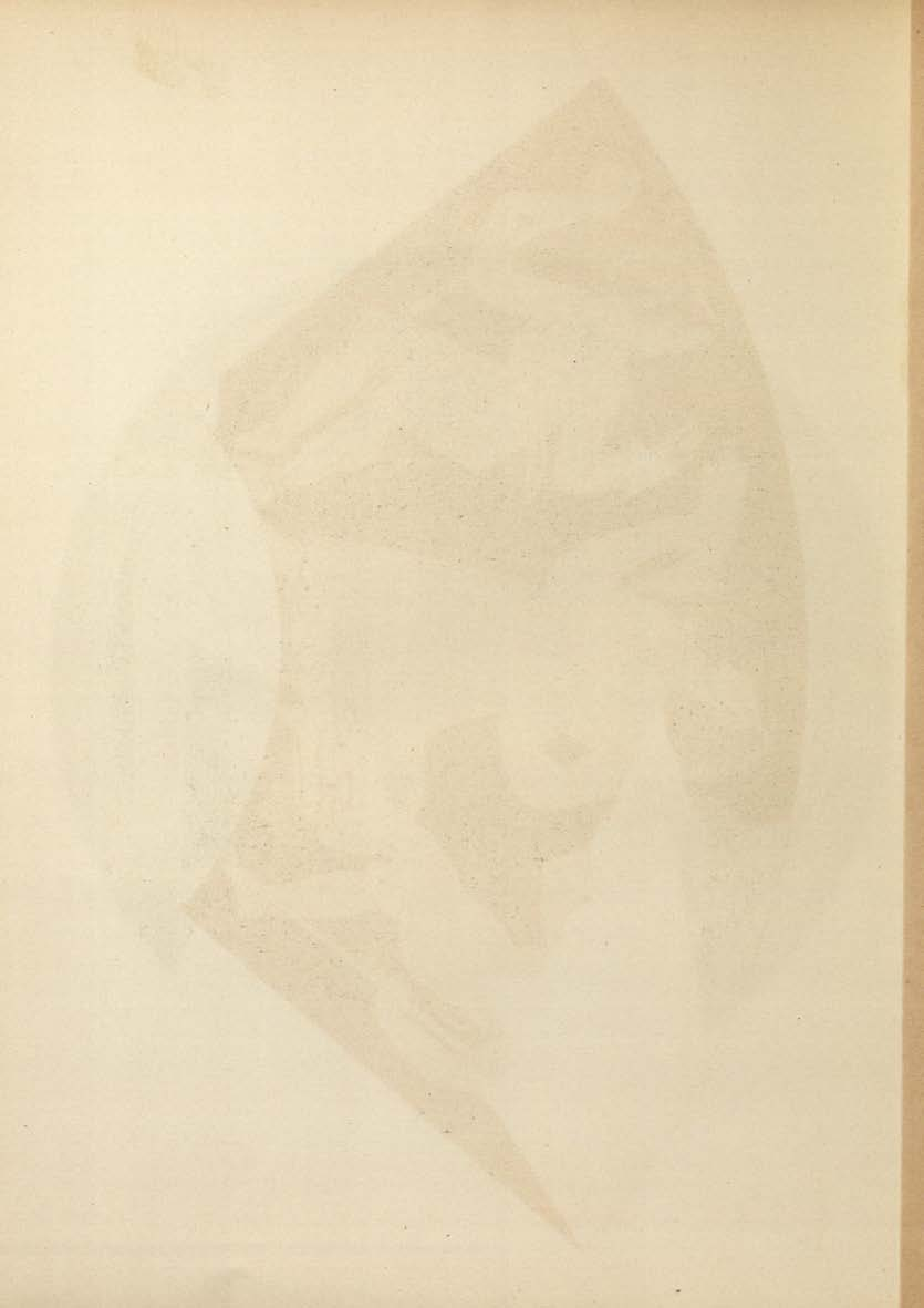
STATUETTES D'ARGENT ET DE BRONZE.





[illegible] del.

La Naissance de Zagreus.

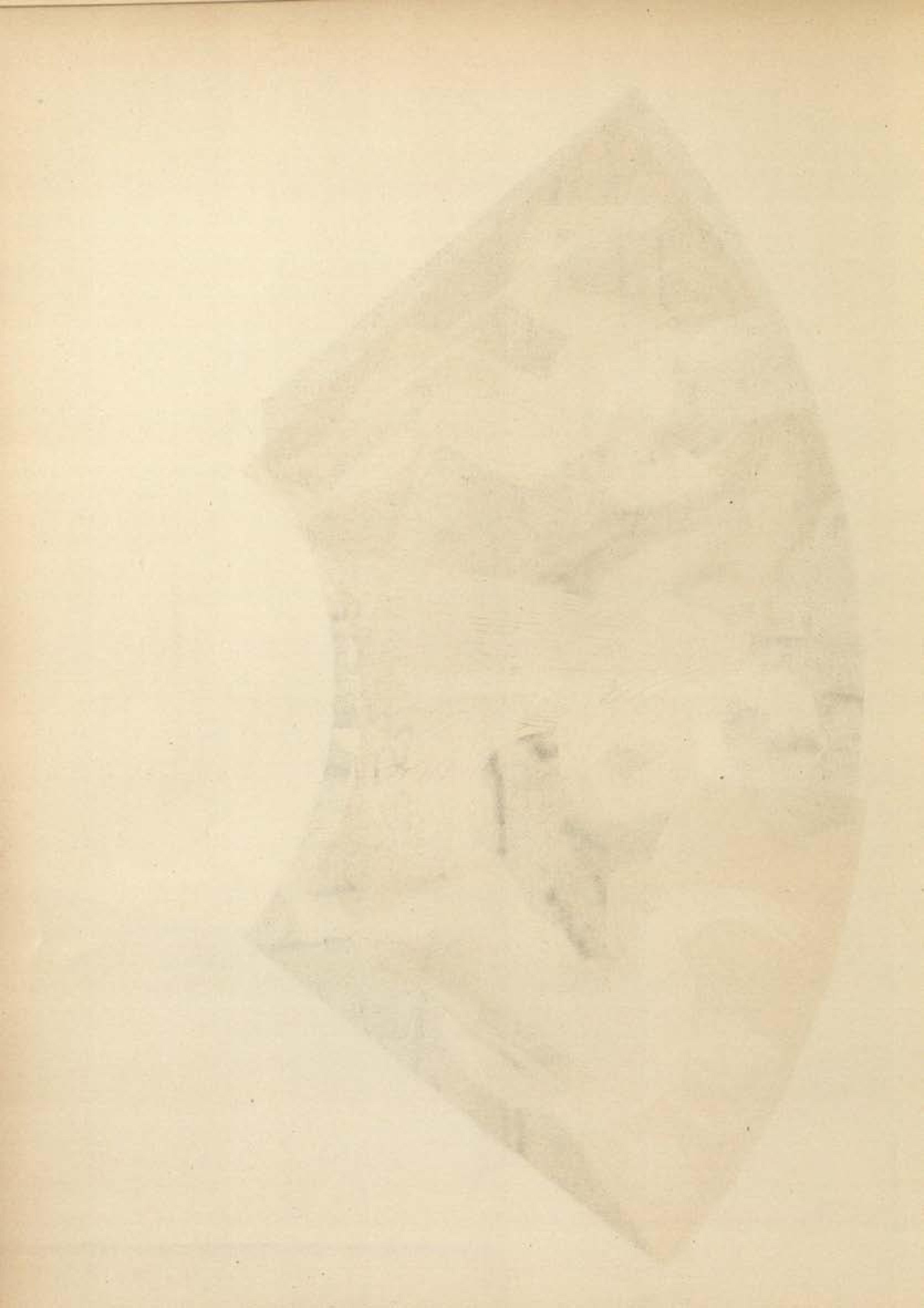


Housselin del.

Scène d'Omophagie

A. LEVY Editeur

Imp. Lemercier & Cie Paris



Housselin del.

SCÈNE D'OMOPHAGIE

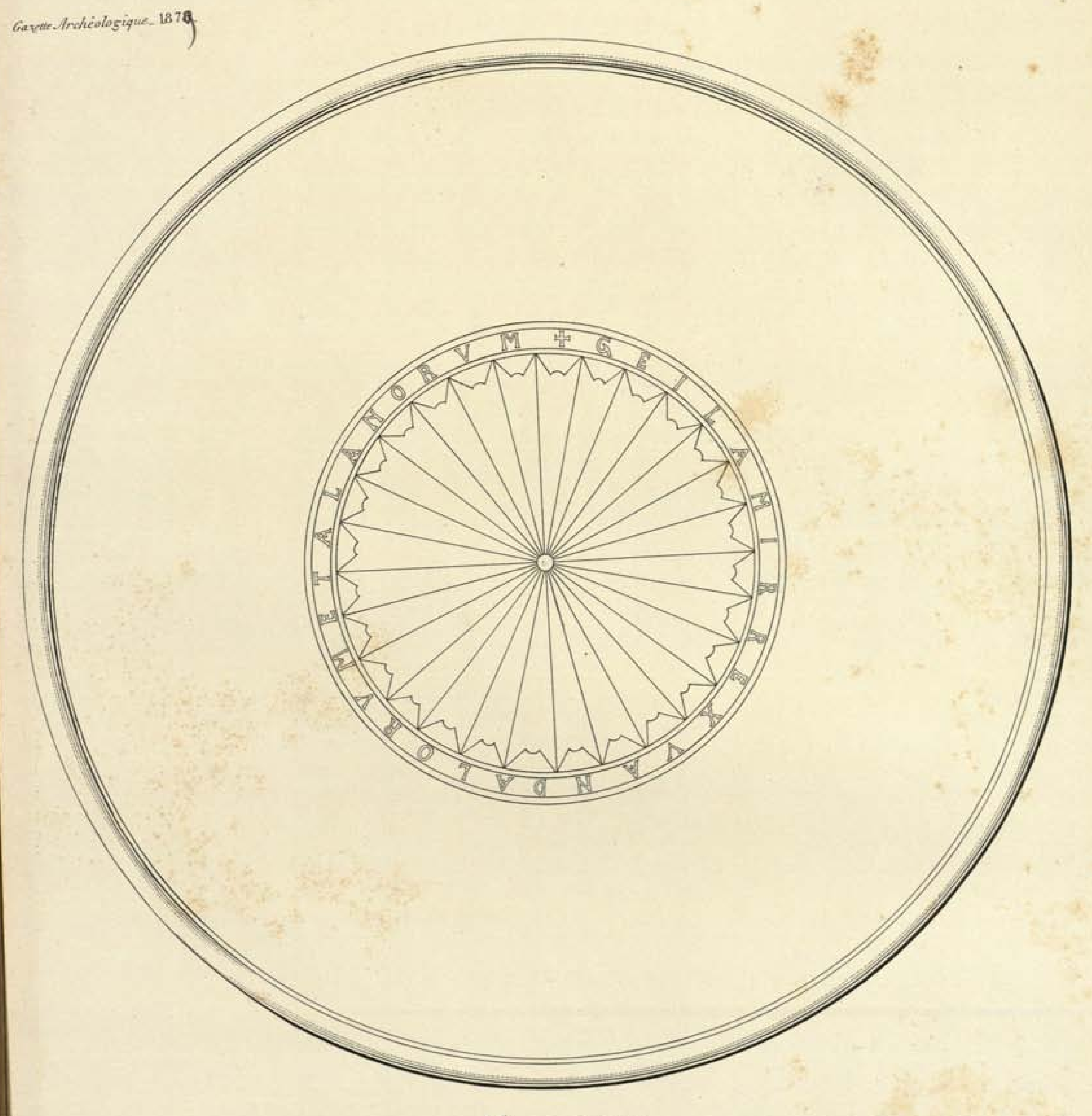
Imp. Lemercier & Cie Paris

A. LEVY, Editeur.

Phototypie du Moniteur

15, quai Voltaire, Paris.

VASES ÉTRUSCO-CAMPANIENS
À VERNIS NOIR

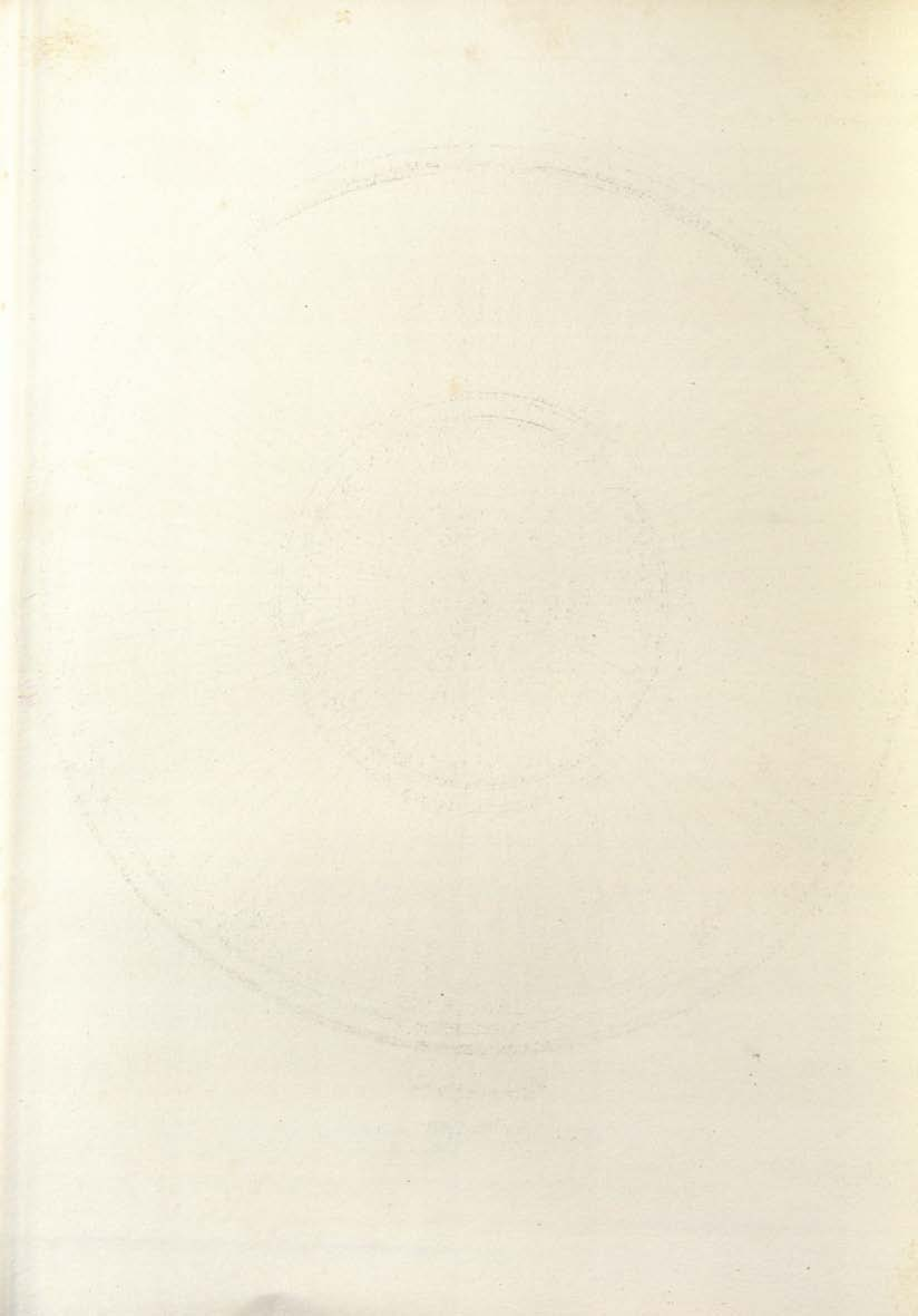


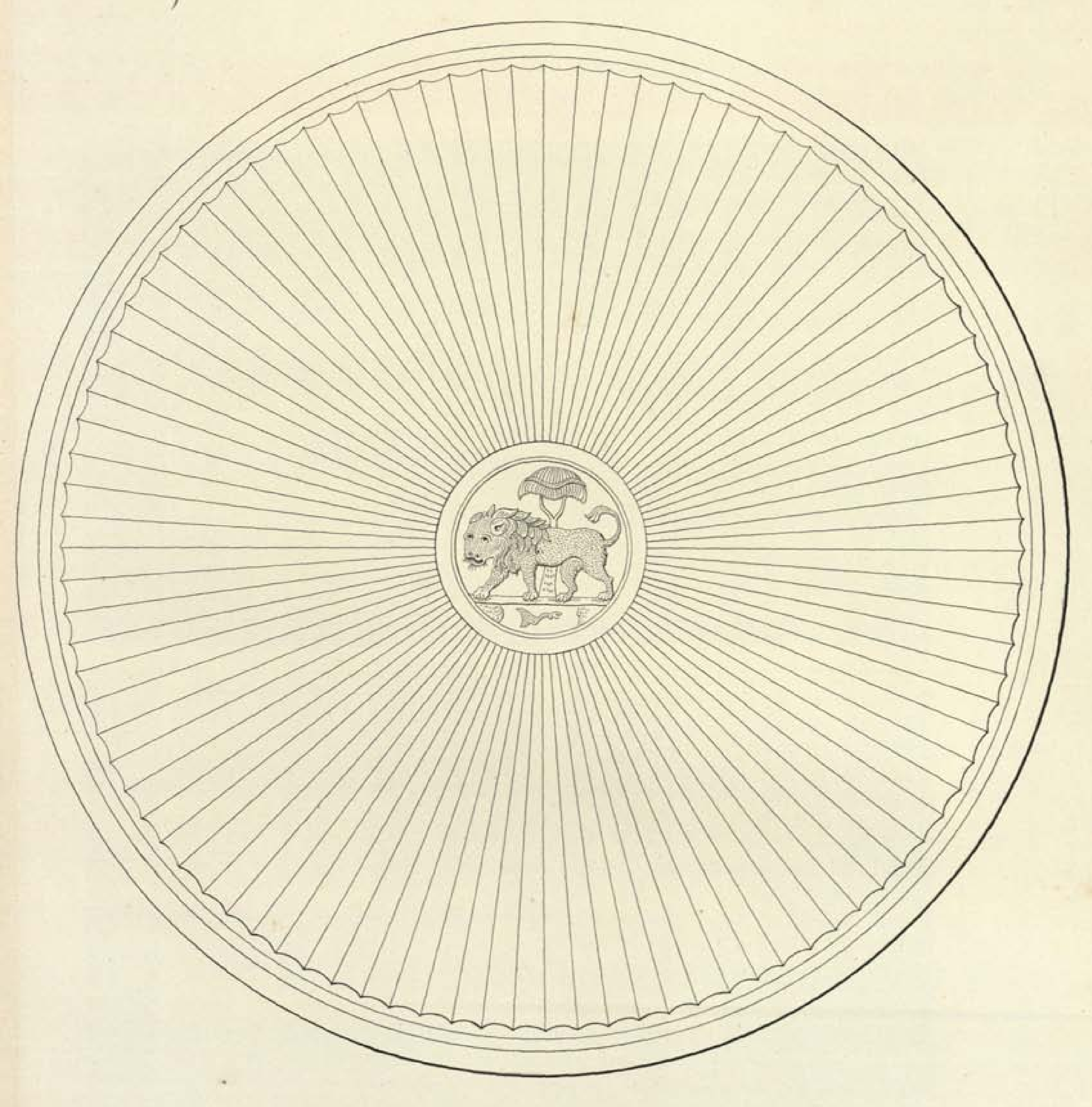
MISSORIVM

DE GEILAMIR, ROI DES VANDALES.

A. LÉVY *Éditeur*

Imp. Lemercier et Cie Paris
A. Housselin L.



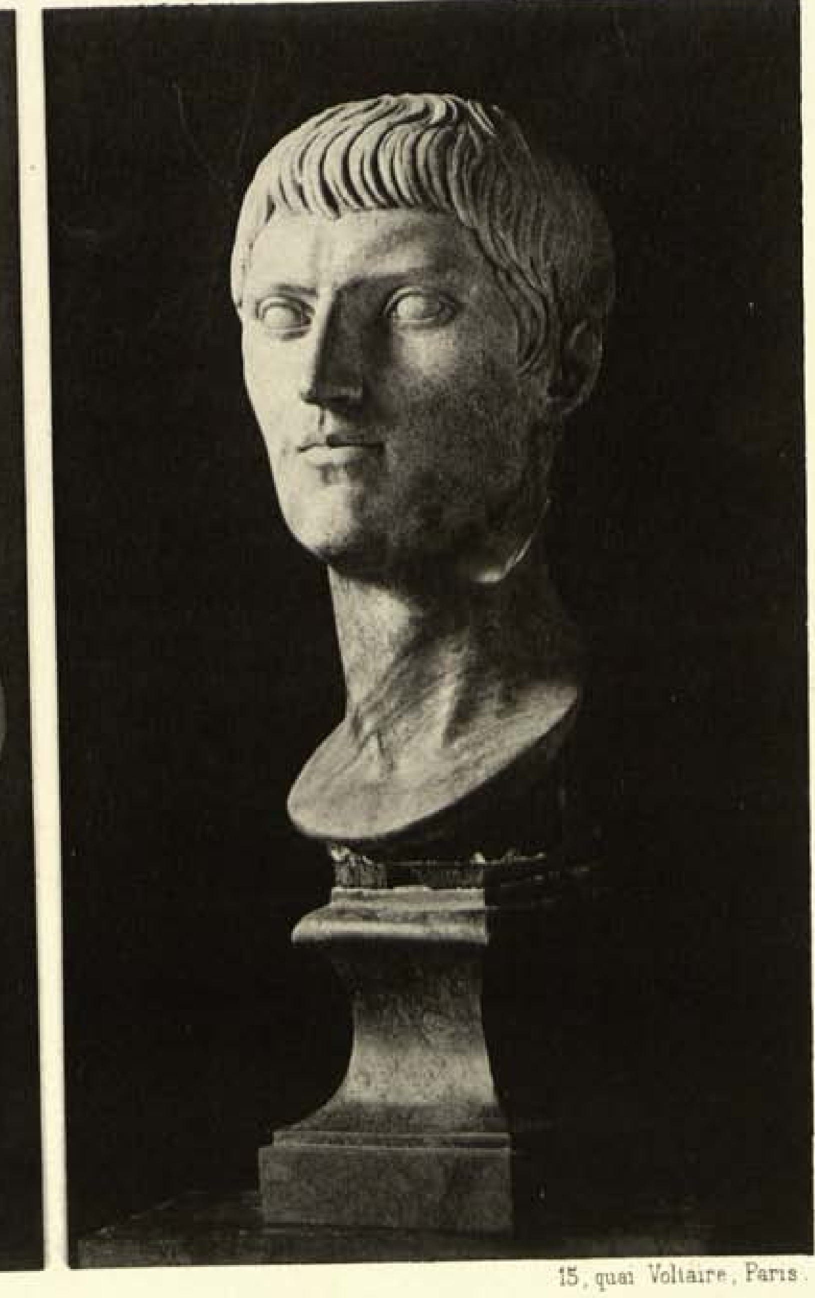


MISSORIVM

Connu sous le nom de

BOVCLIER D'ANNIBAL.

Imp. Lemercier et Cie Paris A. LÉVY. *Éditeur*



Phototypie du Moniteur

15, quai Voltaire, Paris.

BUSTES DU MUSÉE DE PARME.

TERRE-CUITE DE TANAGRA

Phototypie du Moniteur 15, quai Voltaire, Paris.

BAS-RELIEF DU MUSÉE DE VIENNE.

Vase de bronze en forme de tête

trouvé en Asie Mineure

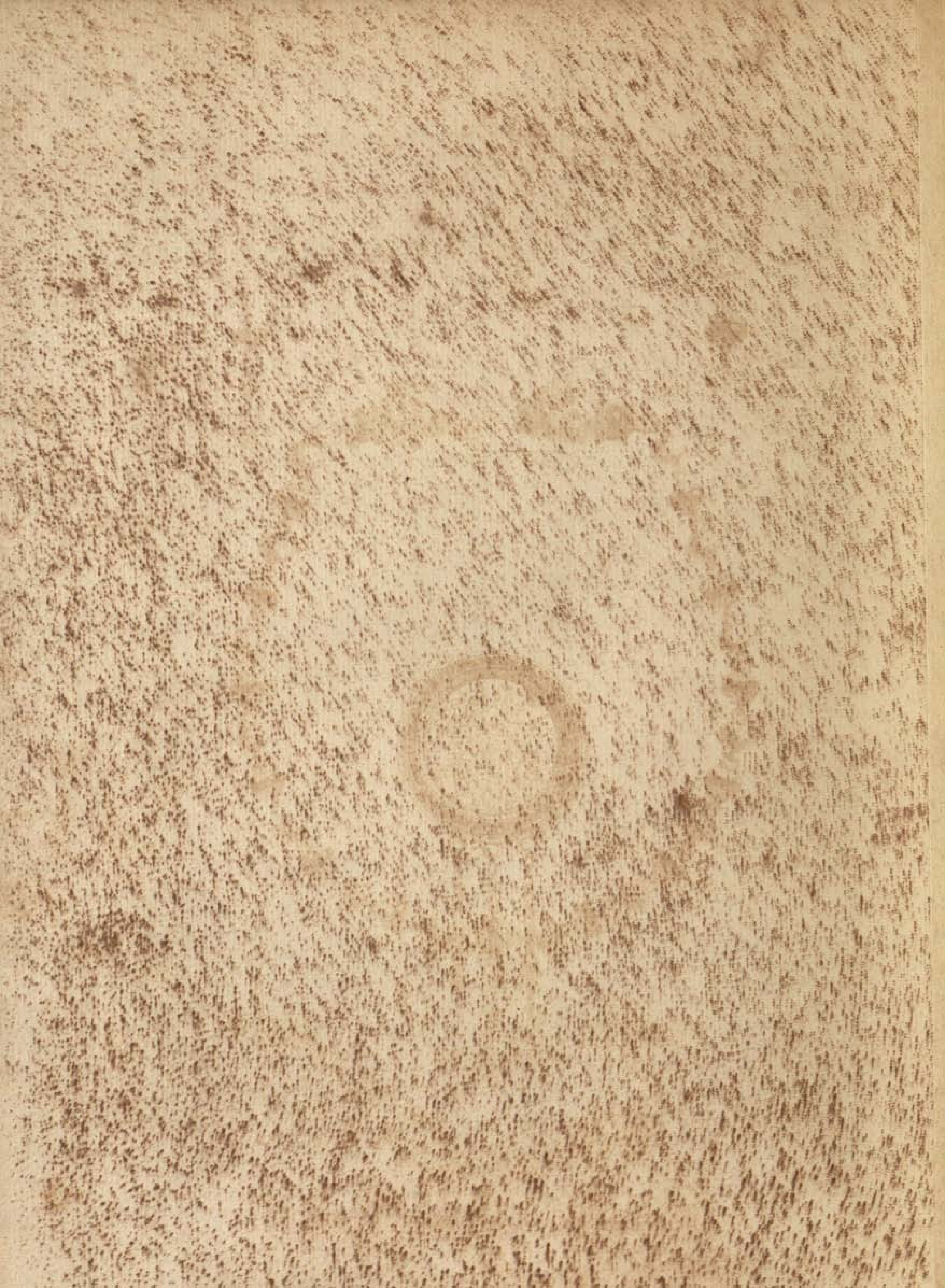
Housselin del

Imp Lemercier & C^ie Paris

DIONYSOS AU MILIEU DE SON THIASE.

A. LEVY, Editeur.

APHRODITE ANTHEIA



BIJOVX DE LA COLLECTION DE LVYNES

Phototypie du Moniteur.

15, quai Voltaire, Paris.

VASES ETRUSQUES DE TERRE NOIRE

1

2

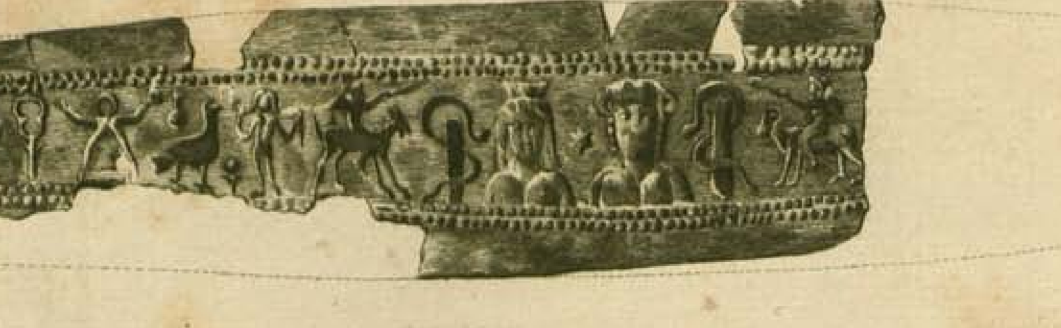
ΤΙΔΟΡΦΑ

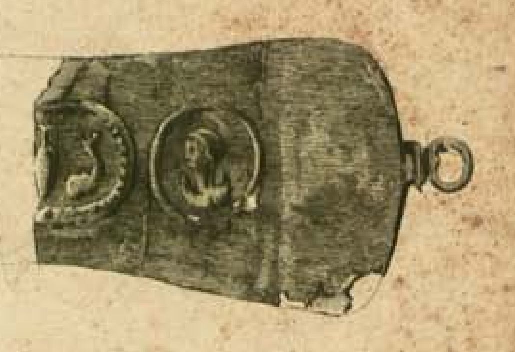
Mélampvs et les Prœtides, camée

La naissance de Vénvs, plaqve d'argent

GÉNIE BACHIQVE

TERRE-CVITE

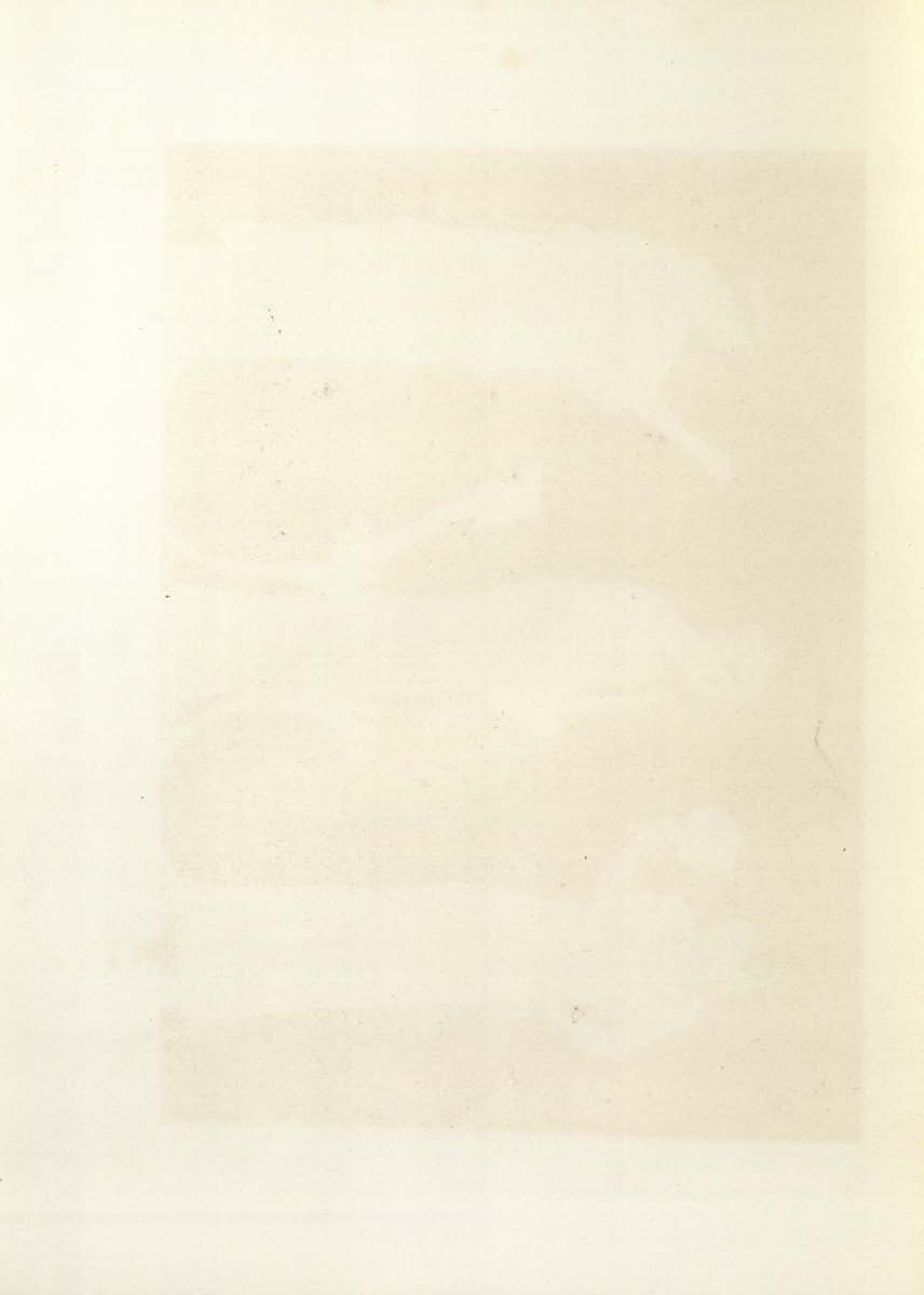


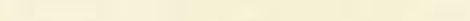


BANDEAV D'ARGENT DÉCOVVERT PRÈS DE BATNA

Phototypie du Moniteur 18, quai Voltaire, Paris.

Mosaïque de Lambèse.



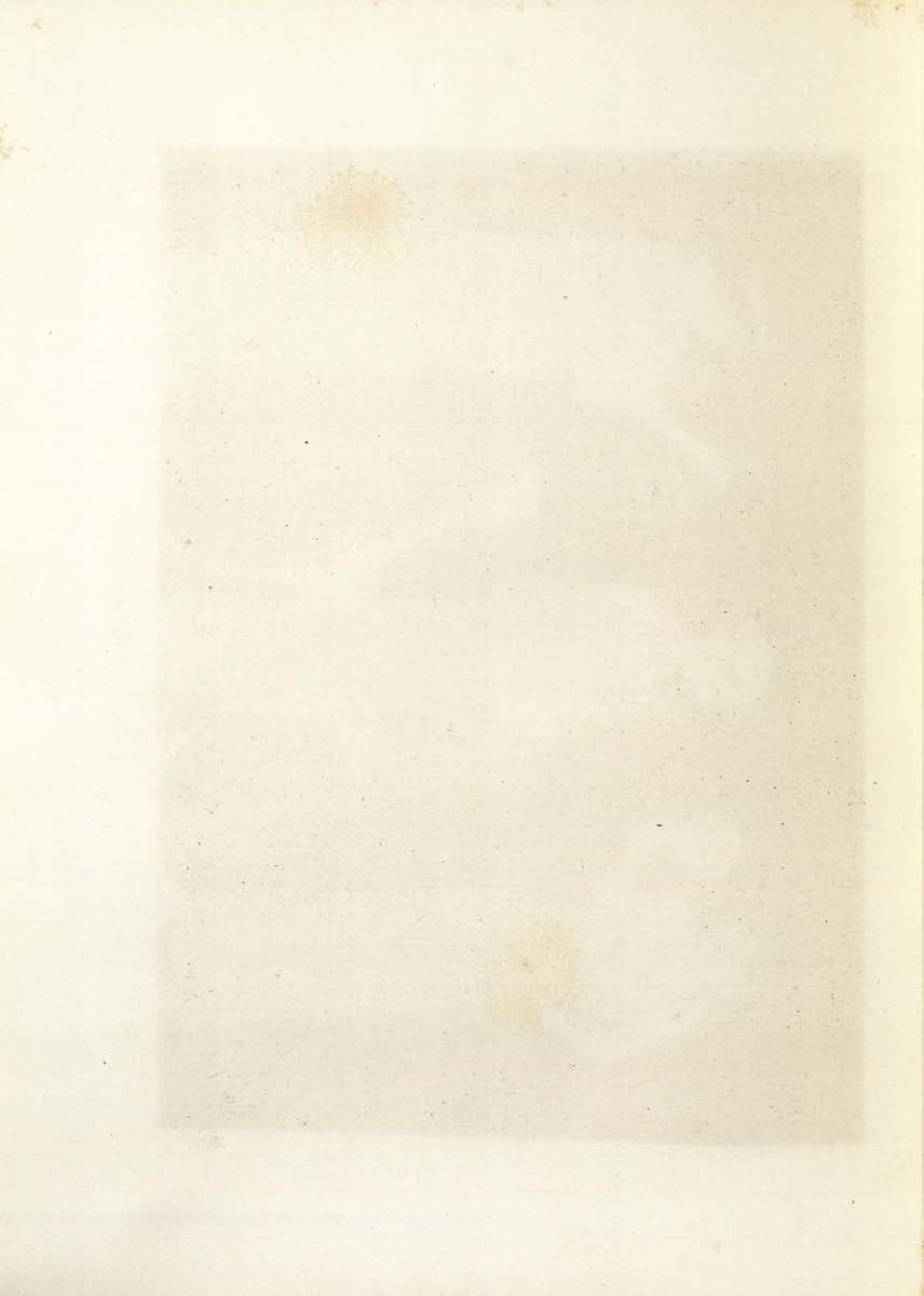


Housselin del.

Imp. Lemercier & C^ie Paris

LA TOILETTE DES CHARITES.

A. LÉVY, Editeur.



Phototypie du Moniteur

13, quai Voltaire, Paris.

SARCOPHAGE ETRUSQUE DE TERRE-CUITE.

Phototypie du Moniteur 18, quai Voltaire, Paris

TERRE-CUITE DE CYMÉ.

VASE ARCHAÏQUE D'IALYSOS.

A. LEVY, Editeur. Imp. Lemercier & Cie Paris.

VASE ARCHAÏQUE D'IALYSOS.

A. LÉVY Editeur. Imp. Lemercier & Cie, Paris.

Lampe de bronze de la collection de Luynes

STATVETTES DE BRONZE

de la Collection Aug. Dutuit

Phototypie du Moniteur

18, quai Voltaire, Paris.

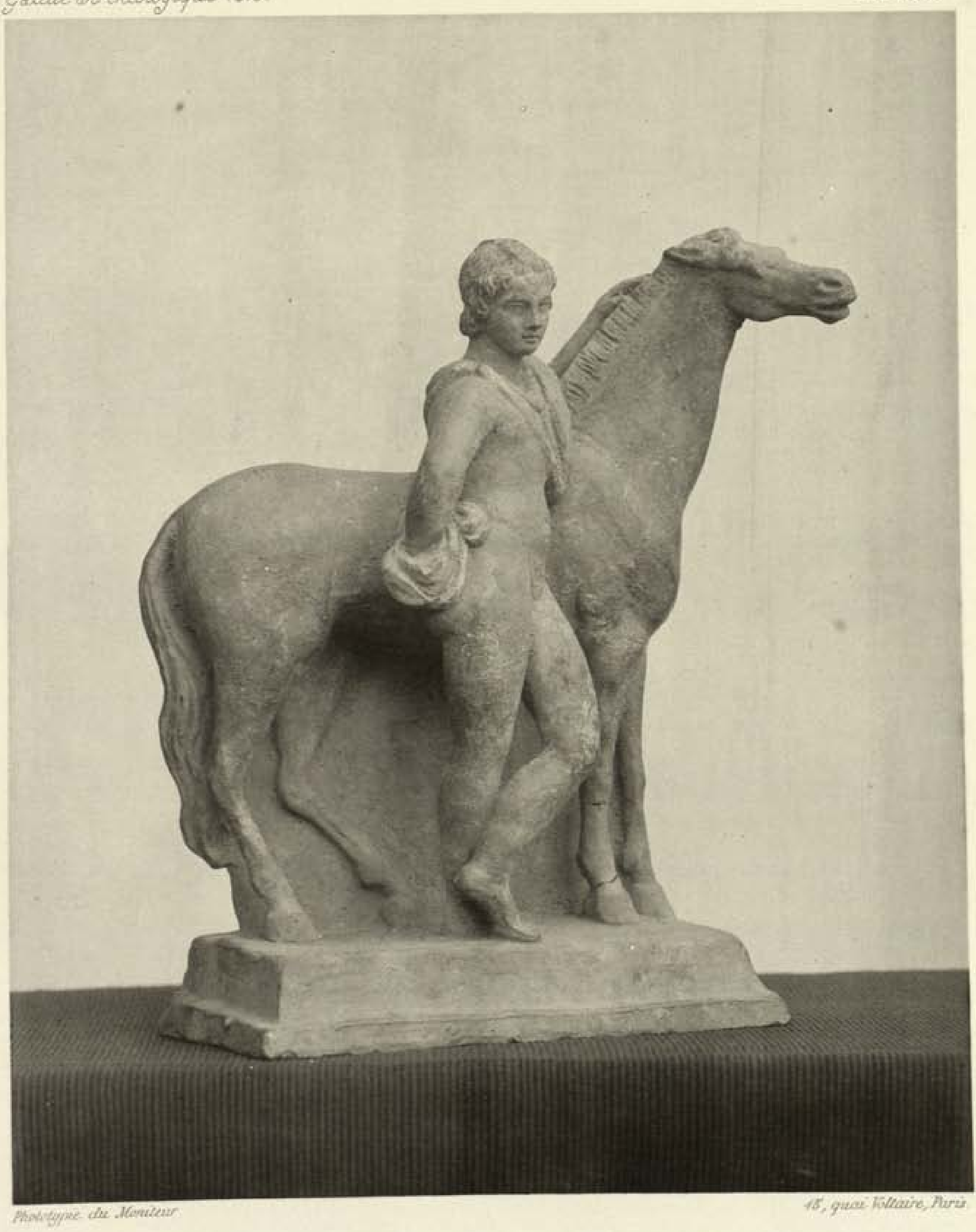
TERRE-CUITE DE RHODES.

STATVE COLOSSALE DÉCOVVERTE EN CYPRE

Phototypie du Moniteur 18, quai Voltaire, Paris.

STATUE DE FEMME

PROVENANT DES RUINES DE CUICULUM



Phototypie du Moniteur 18, quai Voltaire, Paris

TERRE-CUITE DE PERGAME.

Phototypie du Moniteur 18, quai Voltaire, Paris.

MARSYAS

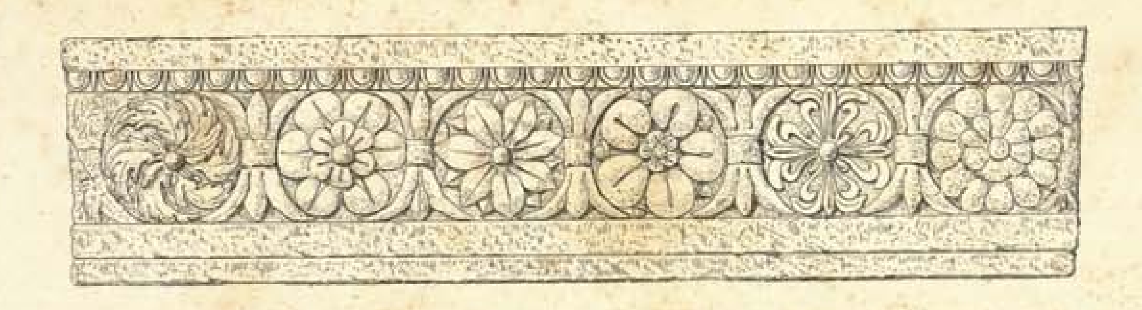
BRONZE TROUVÉ A PATRAS.

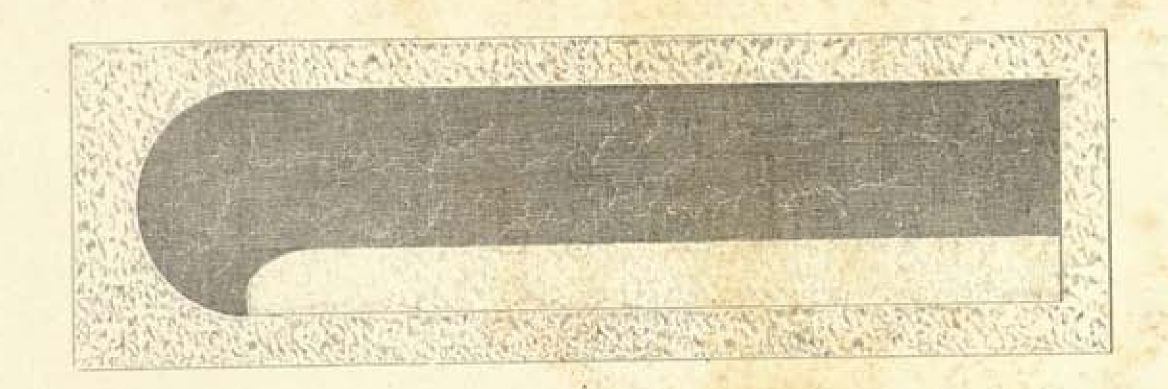
Phototypie du Moniteur

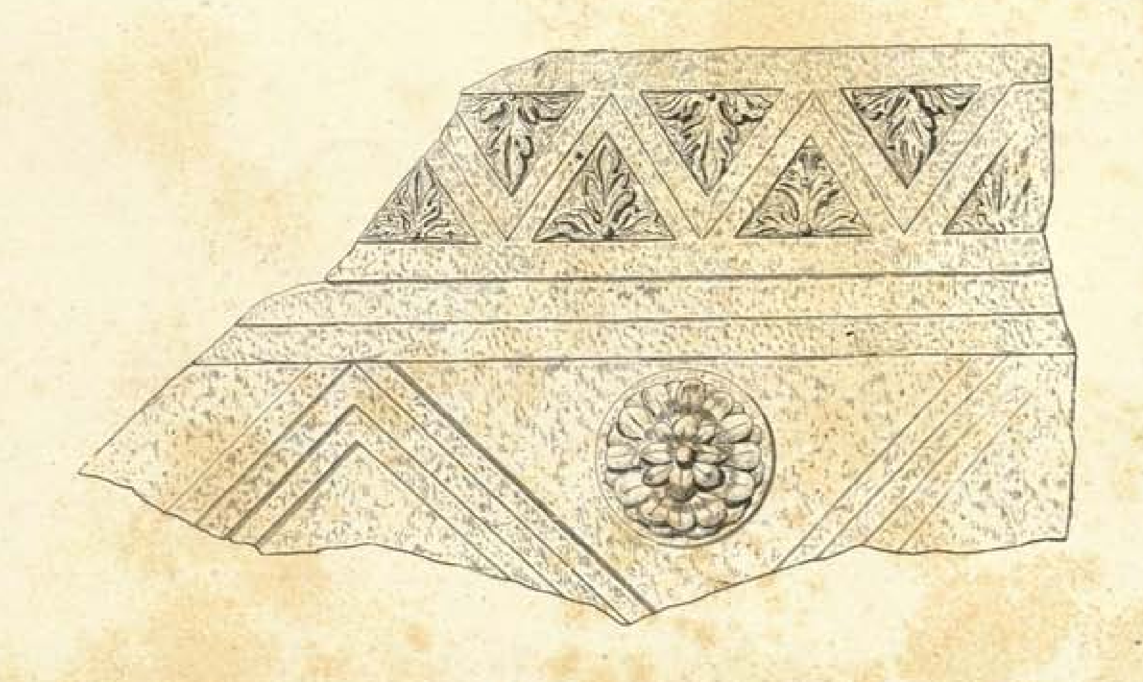
18, quai Voltaire, Paris.

MARSYAS

BRONZE TROUVÉ A PATRAS.



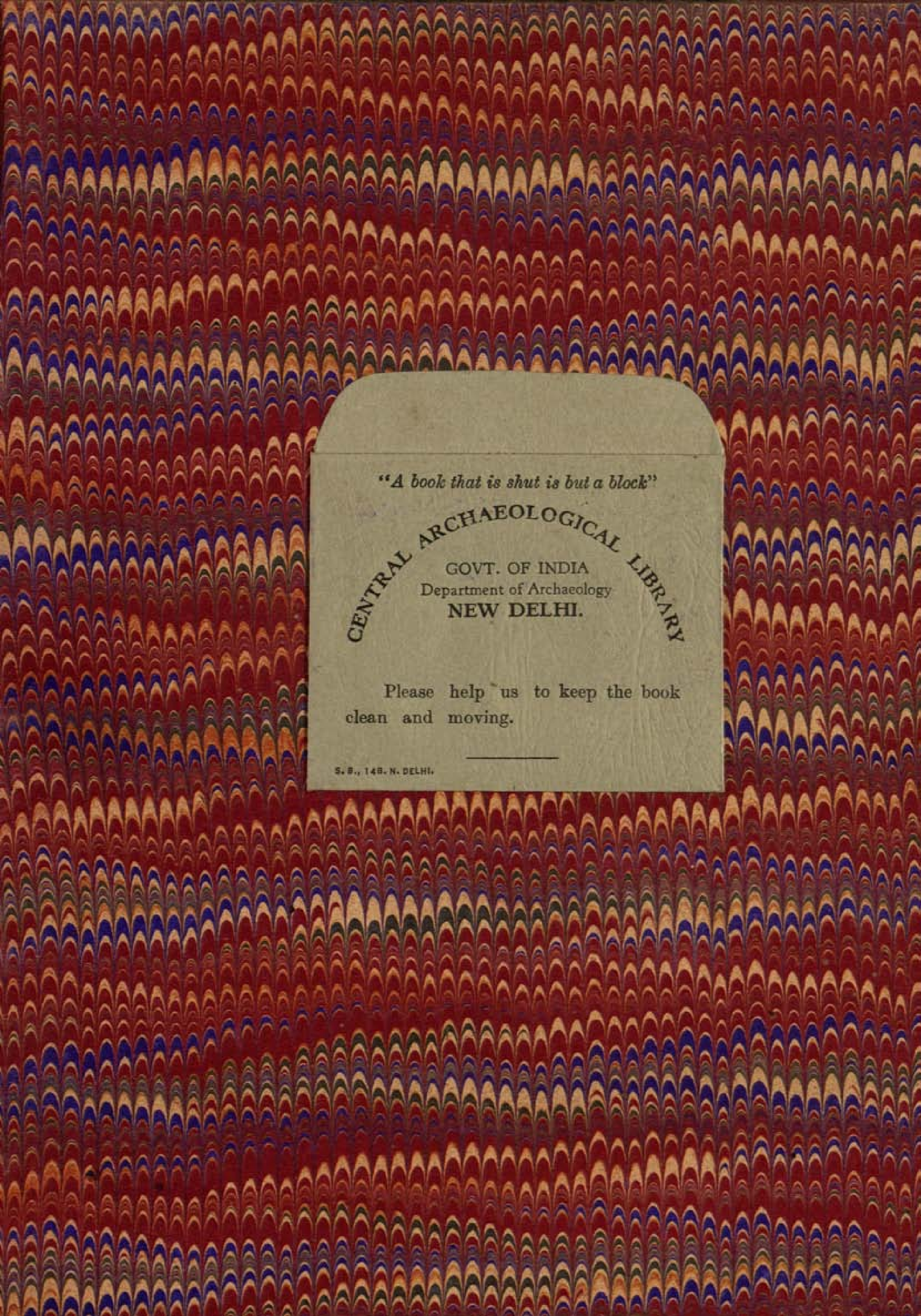




Imp. Lemercier et Cie
Collier sc

FRAGMENTS D'ART JUDAIQUE

A. LEVY Editeur


"A book that is shut is but a block"
CENTRAL ARCHAEOLOGICAL LIBRARY
GOVT. OF INDIA
Department of Archaeology
NEW DELHI.
Please help us to keep the book clean and moving.
S. B., 148. N. DELHI.